教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办



樂府學

第七辑

吴相洲 主编

學苑出版社

责任编辑：刘 丰
封面题字：李昌集
封面设计：寇亚楠




ISBN 978-7-5077-3985-5

定价：62.00元

本书得到“北京市属市管高校人才强教计划·拔尖创新人才”项目经费和211工程建设经费支持

乐府学

第七辑

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心　主办

吴相洲　主编

學苑出版社

图书在版编目（CIP）数据

乐府学．第7辑／吴相洲主编．—北京：学苑出版社，2012.4
ISBN 978-7-5077-3985-5

Ⅰ．①乐…　Ⅱ．①吴…　Ⅲ．①乐府诗－诗歌研究－中国－古代
Ⅳ．①I207．226

中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第052995号

出 版 人：孟　白
责任编辑：刘　丰
出版发行：学苑出版社
社　　址：北京市丰台区南方庄2号院1号楼
邮政编码：100079
网　　址：www.book001.com
电子邮箱：xueyuan@public.bta.net.cn
销售电话：010-67675512、67678944、67601101（邮购）
印 刷 厂：高碑店市鑫宏源印刷包装有限公司
开本尺寸：720×1020　　1/16开本
印　　张：21.5
字　　数：345千字
版　　次：2012年4月第1版
印　　次：2012年4月第1次印刷
定　　价：62.00元


第三届乐府歌诗国际学术研讨会 2011年8月24-25日 北京

目　　录

[音乐考察]

[文献考订]

[文学研究]

中华雅乐
音律乐调及其作曲方法研究（上）

◇李健正

（陕西，陕西省艺术研究所，710061）

提要：中华雅乐是中国历代乐府音乐主要内容之一，是仪式性音乐。它拥有包括钟、磬等敲打乐在内的中华民族管弦乐队、歌队和舞队，历代皇帝都是它的主要兼职演员。一百年前，这一乐种已经伴随着中国皇帝从中国大地上消失了。中华雅乐的内涵，主要是保存了中国周代以前音乐文化的一些原生态以及周代的一些音乐和它的制度，它是中国所有音乐的总根。后世的音律、乐调、记谱法和作曲方法等，都可以从这里找到它们的来龙去脉。它的音律表面上是黄帝命伶伦创造的十二箫律（半线律），实际上是顺逆相生的自然复合律（一线律）；它的乐调是十二律文之以五声的60调，并分为外调（为调）和内调（之调）两种旋宫转调方式；它的作曲方法是“歌咏言、声依永、律和声”。在初级阶段它是“天作曲”，到中级阶段发展为“理性作曲”。中华雅乐的歌，是一字一音，依据歌词的朗诵节奏来划分音乐的句逗，形成旋律。然后再依据“旋宫转调”（内调和外调）可以把旋律扩展得很长。使用时，再根据不同的演出场合，取用不同的音乐片段。

关键词：中华雅乐　一线律　内外调　理性作曲

前　言

中华雅乐是中国音乐文化肇始时期音乐的保留。如果传说可靠，那么这一时期的开始应该是黄帝时代（公元前2550年），以中国产生了乐谱——黄帝命伶伦制造了音律为始。

黄帝之前，中国没有音律，也没有乐谱。那时是中国音乐的原始蒙昧时期。当时的人们也在唱歌、也在跳舞，那也是音乐，但不是音乐文化。正如同现代依然存在的、民间流行的某些民歌、劳动号子，

还有一些器乐曲一样，它们也有着节奏和音响，但不能用乐谱记写下来，或者说仅可以记写出一些节奏，而没有用音律创作的音乐旋律。中华雅乐保留的是用音律创作旋律的音乐，所以它是中国音乐文化肇始时期的音乐。

从中国音乐文化产生的黄帝时代，到中华雅乐产生的周成王时代（公元前1063年）[①]这中间约有1500年的时间，是中国音乐文化发展的初期。其中每代帝王都有他们代表性的歌舞创作：黄帝作《咸池》（《大咸》），少皋作《大渊》，颛顼作《六茎》，帝喾作《六英》，唐尧作《大章》，虞舜作《大韶》，夏禹作《大夏》，商汤作《大濩》，周武王作《大武》，这些都是"先王之乐"。"先王之乐"是后世中华雅乐的基础。

雅乐的名称，始见于周初，《诗经》中就有大雅、小雅之分。《孟子·梁惠王章》载："王曰：'寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。'""先王之乐"，意为"古之音乐"，也就是雅乐；"世俗之乐"就是俗乐。说明在这个时候，音乐已经有雅俗之分。到隋文帝时候，把音乐正式分为雅俗二部。

笔者研究中华雅乐，依靠的仍然是乐谱。我从有关中华雅乐的文献中见到了若干乐谱，由于时间过于久远，难免错讹百出，其中还有后人造假的可能，但也不是绝对没有古代的音乐。这就需要我们细心地研究，来辨别真伪。在我见到的这些乐谱中，我以为《尧谣一首》（康衢之民所作称颂尧之德也）、《击壤之歌》（亦尧民所作）、《南风歌》（舜帝所作）、《夏训一首》（此为大禹训其孙述而歌之）、《商颂一首》（汤孙祭祀其祖之乐歌也），都可能是真的，这些乐谱都保存在朱载堉的《乐律全书》中，其中《南风歌》保存得最为完整。它有旋律谱，古琴、钟、磬伴奏谱，外调（为调）60调旋宫转调谱，内调（之调）60调旋宫转调谱，并有十二张不同调古琴的定弦方法，另外还有几段详细的说明。为了研究这些乐谱，笔者把它们翻译成了现代乐谱。在翻译过程中，我发现朱载堉记录的音符有若干处错误。譬如《南风歌》内调，黄钟宫第二调"仲吕之徵"中的"仲吕"就不对。如果把黄钟作为徵（5）音（702音分），那么它的宫（1）音就应该是1200−702=498音分的"清角"（4），而不是522音分的"仲吕"（$^{\#}3$）；又譬如黄钟宫第三调"无

---

① 雅正的传统从周代"制礼作乐"开始，《史记·周本纪》："成王既辍殷命，袭淮夷，在丰作周宫，兴正礼乐。"见杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第33页，北京，人民音乐出版社，1981。

射之商”中的“无射”也不对。如果把黄钟作为商（2）音（204音分），那么它的宫音就应该是1200−204=996音分的“清羽”（b7），而不是1020音分的“无射”（#6）。对于这样的错误，如果发生在其他人身上并不奇怪，而发生在世界级的大音律学家、精于音律计算的朱载堉身上，就很不正常了。为了在后边遇到这样的问题不再进行反复的运算，我忽然想起，做一个音律表，遇到这样的问题，查一查音律表不是很方便吗？当我根据五声有清有变、西方七声有升有降的原理，为中华十二律吕制成了一个有清（升）有变（降）的三十六音音律表时，这个前所未有的音律表，使我大吃一惊：它的排列是那样的整齐有序，每一个音律都有三个不同的音高，而且每个音高又都没有相互交错的现象。它好像一把精密的尺子，不论什么音律、音阶、乐谱、乐调，用它一量，一目了然。回头再看看五声。五声在三十六音音律表上，虽不如十二律吕三十六音音律那样整齐有序，但它也有自己的规律：从低到高按律吕分组，其唱名构成“6̣12 123 123 235 235 356 356 356 5 61̇ 561̇ 61̇2̇ 61̇2̇”这样一个音列（为了便于对比，已译为简谱）。而西方的七声呢？它从低到高，其唱名与实际音高却整个打了个颠倒，成为“217̣ 217̣ 321 321 432 432 543 654 654 765 765 1̇76”这样一个音列。从唱名看，应该是2比1高，1比7̣高……而实际音高却恰恰相反：2比1低，1比7̣低。这就造成了逻辑上的混乱。我们聪慧的祖先为什么只重用五声而不重用七声，就是这个原因。虽然古人已给“变宫”起了一个单音唱名“和”，给“变徵”起了一个单音唱名“缪”，但从不把它们归入“正声”，在实际应用中也从来不用它们立调。笔者的这个三十六音音律表，由于是根据伶伦发明的十二律吕，又是依据“自然复合一线律”的生律方法相生而成的，所以我给它取名为：“自然复合一线律中华十二律吕正清变三十六音序列表”（“三十六音序列表”——见附录）。有了这个“三十六音序列表”作为便利工具，我就可以有计划地对中华雅乐进行深入的研究了。

一、中华雅乐的音律

中华雅乐采用的究竟是什么音律呢？音律是音乐最基本的物质基础之一，没有音律，我们就无法区别各种音程的大小，也很难进行歌唱。世界上音律种类很多，但基本上可以分为两类，即自然音律和人造音律。

（一）自然音律

自然音律是自然界客观存在的一种自然现象：一个物体振动时，有一个基音（主音）在振动，同时还有若干个分音（泛音）也在随之振动，分音的多少和它们振动的强弱决定着这一振动物体的音色。管中的空气柱、丝质或金属的琴弦，振动时虽然音色略有不同，但它们分音振动的强弱次序大体是相同的，最强的是八度泛音，其次是五度泛音，再次是三度泛音。琴弦上还有若干“泛音点”，即长短分节之处。琴弦振动时，轻触泛音点，这个泛音即被加强，掩盖了基音。泛音点如果被按实，再拨动琴弦，得到的音叫沉音。琴弦 3/4 处八度泛音节点之下，有一个沉音，中国人把它叫“清角”，西方人把它叫“F”，是自然音律中很著名的角色，几千年来，中国乐律史上有些人死不承认它，但它是自然界客观的存在，不管你承认不承认，它都要永远地存在下去。

1. 自然音律的发现

人类发现自然音律的时间很早。在东方，据史籍记载，“黄帝（公元前 2550 年）命伶伦截竹为十二律”；在西方，最早的音律据说是希腊音律学家毕达哥拉斯（公元前 582—493 年）创造的。①

笔者研究音律有两个途径：一是查找史料，反复论证。二是用音乐实践来进行检验。实践是检验真理的唯一标准，凡是能够用实践检验的，笔者必定检验。伶伦截竹为十二律，据说是在昆仑山模仿鸟叫而发明的②，笔者对此绝不相信。模仿鸟叫，用口哨比用竹管更方便，可以吹得惟肖惟妙，但它不是音律。即使这只鸟可以叫出一个完整的七声音阶，它也不是音律。音律的背后，必定有一种理论，音律必须人人能够根据这种理论来进行复制，而不是简单地模仿。笔者不会模仿鸟叫，但可以吹响竹管，而且一根竹管可以吹出两个声音。不光是我，凡是能够吹响竹管的，都可以吹出两个声音，只要你加速口风，第二个音就出来了，这个音就是第一个音（1）的上五度音（5）。现在，再截竹管模仿“5”音，或与其同高（这叫上生），或找长一些的竹管模仿它的低八度音“5̣”（这叫下生）。然后，再将“5”管吹出第二个音“2”，“2”为第三管。再由“2”吹出“6”为第四管。由“6”吹出“3”为第五管。

---

① 引自吴南薰《律学会通》卷一，第 4 页，北京，科学出版社，1964。

② 引自张世斌《中国音乐史论述稿》上册，第 53 页，香港，香港友联出版社，1975。

由“3”吹出“7”为第六管。由“7”吹出“♯4”为第七管。由“♯4”吹出“♯1”为第八管。由“♯1”吹出“♯5”为第九管。由“♯5”吹出“♯2”为第十管。由“♯2”吹出“♯6”为第十一管。由“♯6”吹出“♯3”为第十二管。这样，十二律就制成了。因为黄帝命伶伦是用竹管研制的音律，所以他得出的十二律就叫做“黄帝十二箫律”。西方的音律学家毕达哥拉斯研制的音律与伶伦有点不同，他是用琴弦来进行研究的。据史料记载，毕氏中年时期，把实验用的一弦琴改为数弦[①]。

经后人推测，他发明了一个“毕氏音列”，下面我们把这两种音律对照如下。上边两行为伶伦律，下边两行为毕氏律：

宫→徵商羽角[宫] [徵]→

黄→林太南姑应 蕤大夷夹无仲→

← ♭♭a ♭♭e ♭♭b ♭f ♭c ♭g ♭d ♭a ♭e ♭b f←c→ g d a e b ♯f ♯c ♯g ♯d ♯a ♯e ♯b xf xc xg →

← ♭♭6 ♭♭3 ♭♭7 ♭4 ♭1 ♭5 ♭2 ♭6 ♭3 ♭7 4←1→5 2 6 3 7 ♯4 ♯1 ♯5 ♯2 ♯6 ♯3 ♯7 x4 x1 x5 →

[宫]＝变宫　　[徵]＝变徵

很显然，这两种音律是不同的，它们的不同不在于乐音数量的多少，而在于伶伦是单向生律，毕氏是双向生律。也就是说，毕氏双向生律如果形成的是一条线，那么伶伦单向生律形成的就只是半条线。更确切地说，伶伦和毕氏发现的是同一个音律，但毕氏认识到了它的全貌，而伶伦只认识到了它的一半。

2. 一线律和半线律

可是直到现代，一些律学著述仍然执迷不悟地把伶伦和毕氏发明的不同音律当成是同一种音律[②]，他们把它统一叫做“三分损益律”、“五度相生律”、“毕氏律”或简称为“三分律”、“简律”。其实，这正是因为他们没有注意到毕氏音列中“降音系统”是怎样产生的，也没有注意到中国几千年来音律学界关于赞成或反对“清音”或“逆生之律”的斗争是怎样形成的。其实，关键就是这个“逆生之律”（“降音系统”）。毕氏音列中的降音系统，并不是“三分律”，也不是“五度相生律”，它是“四分律”、“四度相生律”。完整的“毕氏律”应该叫做“自然复合

① 引自《律学会通》卷一，第 20 页，北京，科学出版社，1964。

② 引自《音乐知识手册》，第 337 页，北京，中国文艺联合出版公司，1984。

律”或“三分四分复和律”或“四度五度相生复和律”。由于它是双向相生，形成了一条直线，笔者就给它起了个名字叫“一线律”。“三分损益律”只是它的一半，所以就起名叫“半线律”。这并不是笔者标新立异，实在是为了说明它们本是同一个音律（一线律），而这一个（半线律）又是那一个（一线律）的一半。这一自然音律的客观存在也确实如此。它就像一根接通交流电的电线，电流是双向流动的，而不是单向的直流电；它也像现代的道路，有上行也有下行，而不是往而不返。我们用三分损益法从“1”生出了“5”，又从“5”又生出了“2”，这叫顺生；我们还可以用“四分损一，二分益一”法从“2”生出“5”，从“5”生出“1”，这叫逆生。我国明代著名的音律学家朱载堉在他的《乐律全书·序》中写道：“援琴证律，显然甚明。仲吕顺生黄钟，返本还源，黄钟逆生仲吕，循环无端，实无往而不返之理。……笙琴互证，则知三分损益法之非精义也。”[①]

三分损益法也就是伶伦五度相生的计算方法，也是中华雅乐使用的生律方法。它最早见于我国春秋战国（公元前770—前256年）时的著作《管子·地员篇》。这时，我国不但有了计算十二律的理论，同时，也出现了“宫、商、角、徵、羽”，“变宫、变徵”，“清角、清商”这样实用的音名。从这些理论和音名，我们就可以知道，当时我国的音律研究，已经由“管律”演变为“弦律”了。因为三分损益计算方法是从弦律发现的生律方法，尽管管律和弦律生出的五度音完全相同，但是在管律中是不可能求得三分损益计算方法的。试想，管乐器发声是靠管中空气柱的振动，而这个空气柱比管子本身要略长一些，它的三分之二或三分之四处我们是无法看到的，怎样去找五度音的节点呢？就是找到了三分之二处，也很难求得五度音，这是音律实践中的事实。而在琴弦上，却很容易找到三分之二处的五度泛音点——古琴的第九徽。所以，三分损益法是弦律的生律方法。我们的祖先不但从弦律中得到了“三分损益”计算方法，而且也发现了“清角、清商”这样的“逆生之律”。这就是说，我们祖先发现完整的自然一线律，并不在毕达哥拉斯之后。

但是，伶伦当年为什么没有能够发现“一线律”呢？这还要用音乐实践来回答：我们用竹管反复试验，一根竹管，最多只能吹

---

① 引自《钦定四库全书》，经部《乐律全书》卷一，序，第2页。《文渊阁四库全书》第二一五册第25页，台北，台湾商务印书馆，1983。

出（1、5）两个音。一个弯曲的铜管譬如军号，一般也只能吹出三个音，就像我们经常在电影中看到的画面：战士们冲锋了，军号响起：“531555 531555 531555……”。“531”这三个音就是自然分音列中最强的三个分音，也就是所谓的“纯律”：1=1200 音分；5=702 音分；3=386 音分。而“4”这个音，在管律中是不可能求得的。伶伦当年研制音律用的是竹管，所以不可能求得它。它只能在琴弦上求得，即古琴第十徽泛音“1”下面的那个按音。毕达哥拉斯研究音律正好用的是琴，所以求得了它。但是，如果从研究音律成果的使用价值来看，伶伦还是比毕达哥拉斯略胜一筹，因为他不光比毕达哥拉斯早了一千多年，更重要的是，他在音律中截取了十二律。十二这个数字在音律中是非常重要的，现代音律研究表明，在一个八度内，把音高划分成十二份是最佳的选择。请看下表：

十二律吕：黄 林 太 南 姑 应 蕤 大 夷 夹 无 仲 (黄)

音　　分：0　702　906　1110　114　318　522

　　　　　1200　204　408　612　816　1020　24

七声音名：c g d a e b #F #c

简　　谱：1 5 2 6 3 7 #4 #1

五声音名：宫 徵 商 羽 角 [宫] [徵]

(黄)——清黄钟。　[宫]——变宫。　[徵]——变徵。

3. 十二律吕与旋宫转调

观上表，黄钟和清黄钟（(黄)）相差 24 音分，是十二平均律半音的 1/4 不到，人耳已较难分辨，所以伶伦就舍去了后边的音律，通常的音乐中也就不再应用它们。现在全世界的音乐，基本上都是以十二律为基础的，这就是伶伦的功劳。而在毕氏的七声理论指导下，西方的钢琴最早用的是相当于现代键盘上的白键 C 大调七声音阶的古老键盘。14 世纪初，才在每一个全音之间，各加入一个半音，这就是现代键盘上的黑键，形成了十二音键盘。后来，西方又吸收了我国朱载堉发明的十二平均律，这才形成了现代的钢琴。

在我们国家，虽然一线律的发现不比毕达哥拉斯晚，但由于半线律先入为主，况且又是黄帝命伶伦制造的，大家都尊崇始祖黄帝，所以在雅乐中就不再去改变它。另外，就是有一些音乐理论家出于“媚上”

的心理，把宫音比作皇帝，比作君，把商音比作臣，不容许臣欺君，更不容许有逆生之律（他们把这叫做“乖相生之道”）。他们还认为“乐与政通”，把音律问题看作政治问题。所以在音乐理论研究方面，谁也不敢越雷池半步。但是，科学研究来不得半点虚假。在雅乐的演奏中，问题就出现了：皇帝依据十二律吕铸造的编钟，其音高是轻易不能改变的。可是，先王之乐都很简短。为了扩展这些简短的音乐，又为了在不同的场合（圜丘、郊庙、方泽、宗庙……）以及不同的月份使用不同的音高、不同的乐调，那么，就必须进行“旋宫转调”。如果十二律吕的音程是平均的，“旋宫转调”便没有问题。可是，来源于自然音律的十二律吕偏偏是不平均的，“旋宫转调”之后，五声音阶在某些情况下就被搞得面目全非，使音乐表演无法进行。

实际情况是：我国上古时期，音乐旋律多采用五声音阶，五声音阶每个音之间的音程是固定的。请看下图（单位：音分）：

宫→204←商→204←角→294←徵→204←羽→294←宫

0（1200）204　408　702　906　1200

如果破坏了五声音阶的结构，音乐旋律将变得十分怪诞，大家都不会对此认可。半线律如果不用旋宫转调，五声音阶的结构还可以保持。假如转到以仲吕为宫，五声音阶的结构就有了如下变化：

仲吕	林钟	南吕	黄钟	太簇	仲吕
522	702	906	1200	204	522

宫→180←商→204←角→294←徵→204←羽→318←宫

观上图，宫到商少了24音分，羽到宫多了24音分，五声音阶的结构遭到了明显破坏。这个音阶，用京房的三分损益继续生律法还可以补救。请看下图：

仲吕	清林钟	清南吕	清黄钟	清太簇	仲吕
522	726	930	24	228	522

宫→204←商→204←角→294←徵→204←羽→294←宫

但下面一个谱例，不用逆生之律就无法补救了。譬如以黄钟为羽：

黄钟	夹钟	仲吕	林钟	无射	黄钟
0（1200）	318	522	702	1020	1200

羽→318←宫→204←商→180←角→204←徵→180←羽

其中羽到宫多了24音分，商到角少了24音分，徵到羽也少了24音分，用京房的三分损益继续生律法生得再多，也无法补救，因为需要的是变夹钟（清商）294音分、变仲吕（清角）498音分和变无射（清羽）996音分三个音，才可使五声音阶恢复正常。请看下图：

黄钟	变夹钟	变仲吕	林钟	变无射	黄钟
0（1200）	294	498	702	996	1200

羽→294←宫→204←商→204←角→294←徵→204←羽

这就只能使用逆生之律了。可是封建帝王又不允许雅乐中使用逆生之律。因此，我们聪慧的音乐先哲，只好在音乐理论和音乐实践中，全部把“清角”改名为“仲吕”，把“清羽”改名为“无射”，把“清商”改名为“夹钟”，把“清徵”改名为“夷则”，这样以来，不但可以进行旋宫转调，同时也就保护了自己。关于这一点，在雅乐、琴乐中有上千首谱例可以作证。朱载堉传谱中的所谓“错误”，也就是这样形成的。其实这是一种保护性的伪装。

朱载堉之前，雅乐乐谱有没有保护性的伪装呢？目前我们还没得到可靠的资料。但是中华雅乐中“一线律”和“半线律”的斗争，却是随处可见的。从汉代到清代，这两者斗了几千年，最终还是没有得出一个科学的结论。原因是有些人真正地在搞科学研究，而另一些当官掌权的人，貌似在搞科研，实际上却是在通过王权给自己谋取私利，而且得胜的往往又都是后者。王权在不讲公理的时候就是霸权，中华雅乐最终没能得出科学的结论，正是霸权在中国施虐的悲剧。霸权横行之时，政治就不开明。仅从中华雅乐“一线律”和“半线律”的斗争中，就可以看出，从汉代到清代，只有唐代政治比较开明，汉代次之，其余全都是政治不开明的社会。下边几个例子，就可以说明这个问题。

4．一线律与半线律的斗争

(1) 隋万宝常挺一线律

汉代，清商乐的兴起是俗乐的发展。但从另一个角度来看，却是

雅乐中“半线律”对“一线律”的排斥。排斥一线律之后，雅乐的旋宫转调便不可能继续进行。据《隋书·万宝常传》载：

> 万宝常，不知何许人也。父大通，从梁将王琳归于齐。后复谋还江南，事泄，伏诛。由是宝常被配为乐户，因而妙达钟律，遍工八音。造玉磬以献于齐。又尝与人方食，论及声调。时无乐器，宝常因取前食器及杂物，以箸扣之，品其高下，宫商毕备，谐于丝竹，大为时人所赏。然历周洎隋，俱不得调。开皇初，沛国公郑译等定乐，初为黄钟调。宝常虽为伶人，译等每召与议，然言多不用。①

这说的是自汉魏以来，雅乐中的旋宫转调就丢失了，到隋代，天才的万宝常才可以把它恢复。自汉、魏以来的知音者不是不想恢复，而是无法恢复。譬如汉代的京房（公元前77—前37年）为了恢复旋宫转调，用三分损益法连续相生了60次；宋元嘉中（公元424—453年）太史钱乐之为了恢复旋宫转调，用三分损益法连续相生了360次，但他们都没有成功。原因就是因为他们没有逃出半线律的牢笼。那么，万宝常的命运又如何呢？当时又有一个郑译，和万宝常一样，也是反对半线律的。还有一个何妥，是个高官。据《隋书·音乐志》记载：

> 夔又与译议，欲累黍立分，正定律吕。时以音律久不通，译、夔等一朝能为之，以为乐声可定。而何妥旧以学闻，雅为高祖所信。高祖素不悦学，不知乐，妥又耻己宿儒，不逮译等，欲沮坏其事。乃立议非十二律旋相为宫，曰：“经文虽道旋相为宫，恐是直言其理，亦不通随月用调，是以古来不取。……”而又非其七调之义，曰：“近代书记所载，缦乐鼓琴吹笛之人，多云三调。三调之声，其来久矣。请存三调而已。”时牛弘总知乐事，弘不能精知音律。又有识音人万宝常，修洛阳旧曲，言幼学音律，师于祖孝徵，知其上代修调古乐。周之璧翣，殷之崇牙，悬八用七，尽依《周礼》备矣。所谓正声，又近前汉之乐，不可废也。是时竞为异议，各立朋党，是非之理，纷然淆乱。或欲令各修造，待成，

① （唐）魏征等撰《隋书》，第78卷，第1783页，北京，中华书局，1973。

择其善者而从之。妥恐乐成，善恶易见，乃请高祖张乐试之。遂先说曰："黄钟者，以象人君之德。"及奏黄钟之调，高祖曰："滔滔和雅，甚与我心会。"妥因陈用黄钟一宫，不假馀律，高祖大悦，班赐妥等修乐者。自是译等议寝。①

这个高官何妥，仅使用了几句阿谀奉承隋文帝杨坚的话，就毁掉了万宝常辛辛苦苦的科研成果。历史上对于万宝常的评价，在史料中是有记载的："开皇之世，有郑译、何妥、卢贲、苏夔、萧吉，并讨论坟籍，撰著乐书，皆为当世所用。至于天然识乐，不及宝常远矣。安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等，能造曲，为一时之妙，又习郑声，而宝常所为，皆归于雅。此辈虽公议不附宝常，然皆心服，谓以为神。"②

（2）隋郑译挺琵琶律

一线律和半线律在雅乐实用中的较量，并不是两种音律的较量，它们本来就是同一种音律，只是人们的认识程度不同而已。所以，这是人与人的较量，是科学思想和非科学思想的较量。这种较量很复杂曲折。譬如，在拙著《清平调》一文中，笔者曾引用隋代郑译（公元？一591年）的一段话，并把他列为"反逆派"（反对逆生之律派）的代表人物。其实，郑译却是一个真正的"挺逆派"。《隋书·音乐志》记载，开皇七年（公元587年）诏求知音之士参订音乐：

俄而柱国、沛公郑译……云："考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：'父在西域，称为知音。代相传习，调有七种。'以其七调，勘校七声，冥若合符。一曰'娑陀力'，华言平声，即宫声也。二曰'鸡识'，华言长声，即商声也。三曰'沙识'，华言质直声，即角声也。四曰'沙侯加滥'，华言应声，即变徵声也。五曰'沙腊'，华言应和声，即徵声也。六曰'般赡'，华言五声，即羽声也。七曰'俟利'，华言斛牛声，即变宫声也。"译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华

①（唐）魏征等撰《隋书》，第14卷，第347—348页，北京，中华书局，1973。
②（唐）魏征等撰《隋书》，第78卷，第1785页，北京，中华书局，1973。

言译之，旦者则谓均也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，三声并戾。其十一宫七十七音，例皆乖越，莫有通者，又以编悬有八，因作八音之乐。七音之外，更立一声，谓之应声。译因作书二十余篇，以明其指。至是译以其书宣示朝廷，并立议正之。[①]

隋乐府为什么要求知音之士参订音乐？原来《隋书·音乐志》还有这样的记载："隋初，仍用周乐。命工人齐树提改换律吕，益不能通。旋命牛弘等议正乐，然沦灭既久，音律多乖，积年议不定。……是年，又诏求知音之士，集尚书参定音乐。……开皇十四年（公元594年）三月乐定。"[②]隋初使用周乐，是因为"音律多乖"才需要改换律吕的，然而齐树提、牛弘等人并不知道音律多乖的症结所在，所以他们"益不能通"，"积年议不定"。而郑译之所以能够解决这一问题，主要是他抓住了问题的症结——琵琶律与半线律的矛盾。在这十年之前（公元578年），他就深入细致地研究了这一问题，并发现了"七声之内，三声乖戾"。

郑译是个很有心计的音乐家，他早就知道琵琶律中存在着逆生之律。但在等级森严的封建社会，他又怕宣扬逆生之律会落下以下犯上、以臣欺君的罪名，所以在开皇七年（公元587年）的乐议中，他煞有介事地搬出了外国人苏祇婆来做挡箭牌，并说自己"每恒求访，终莫能通"遇到了苏祇婆，才解决了问题。实际上苏祇婆带来的西域琵琶音律，与中国固有的琵琶音律也是"冥若符合"的。郑译在引用了"婆陀力、鸡识、沙识、沙侯加滥……"一系列外文音名之后，他又说"译因习而弹之，始得七声之正"，说这"七声之正"是跟苏祇婆学来的。但是这"七声之正"与原来的中国琵琶律究竟有什么不同呢？"每恒求

① （唐）魏征等撰《隋书》，第14卷，第345—346页，北京，中华书局，1973。
② （唐）魏征等撰《隋书》，第14卷，第345页，北京，中华书局，1973。

访”之前乐府存在的问题是“七声之内，三声乖戾”，遇到苏祗婆，吸收外国音乐理论解决问题之后，依然是“乃以其声校正太乐……林钟一宫，三声并戾，其十一宫七十七声，例皆乖越，莫有通者”。这说明遇到苏祗婆前后的琵琶音律并没有什么变化。但很重要的一点是，郑译要借助苏祗婆的名义，将本来在乐府中潜藏于地下的琵琶律立为“七声之正”，不言而喻，原来正统的半线律，就被视为“不正”之律了，这就是郑译开皇七年乐议的真正目的。

但在当时，郑译的这一目的并未达到。这说明当时的统治者对郑译的乐议还有疑虑之处。所以开皇八年（公元588年）郑译与苏夔议乐时又说了一些打掩护的话。《隋书·音乐志》记载，开皇八年郑译、苏夔议曰：“按今乐府黄钟，乃以林钟为调首，有失君臣之义，清乐黄钟以小吕为变徵，有乖相生之道。今请雅乐黄钟宫，以黄钟为调首，清乐去小吕，还以蕤宾为变徵。众从译议。夔又与译议，欲累黍立分，正定律吕。”[①]

在开皇八年乐议中，郑译一反常态，俨然又以一个“反逆派”音乐家的身份出现，提出了纠正雅乐黄钟音名和纠正清乐调式音阶的问题，但他对最重要的音律问题却避而不谈。而苏夔不辨菽麦，却又提出了“累黍立分，正定律吕”，那么郑译一年前提出的以琵琶律为准的“七声之正”，又该放到什么位置呢？

郑译为了推广琵琶律耗尽心血，他借助苏祗婆的名义，将晋代阮咸创造的琵琶律“更立七均，合成十二，以应十二律”，创造了琵琶八十四调音乐理论，他想推广它，但直到他去世，也未了却心愿。在他去世三年之后，即开皇十四年（公元594年）三月，他的琵琶八十四调音乐理论才被朝廷肯定。《辽史·乐志》云：“隋高祖诏求知音者，郑译得苏祗婆七旦之声，求和八十四调之说，由是雅俗之乐皆此声矣。”[②]琵琶律由隋到唐，确实一直在俗乐中应用，郑译创造的“八音之乐”第八个音是“勺”[ge]（即“大吕”）在唐俗乐半字谱里随处可见。但在雅乐中，实际上却没有使用郑译的琵琶律。

（3）唐张文收挺一线律

据《旧唐书·音乐志》记载：“高祖受禅，擢祖孝孙为吏部郎中，转太常少卿，渐见亲委。孝孙由是奏请作乐。时军国多务，未遑改创，

① (唐) 魏征等撰《隋书》，第14卷，第347页，北京，中华书局，1973。
② (元) 脱脱等撰《辽史》，第54卷，第885页，北京，中华书局，1974。

乐府尚用隋氏旧文。武德九年，始命孝孙修定雅乐，至贞观二年六月奏之。……（孝孙）于是斟酌南北，考以古音，作为大唐雅乐。以十二律各顺其月，旋相为宫。按《礼记》云，‘大乐与天地同和’，故制十二和之乐，合三十一曲，八十四调。”[①]《旧唐书·张文瓘传》又说：“文琮从父弟文收，隋内史舍人虔威子也。尤善音律，尝览萧吉《乐谱》，以为未甚详悉，更博采群言及历代沿革，裁竹为十二律吹之，备尽旋宫之义。时太宗将创制礼乐，召文收于太常，令与少卿祖孝孙参定雅乐。太乐有古钟十二，近代惟用其七，余有五，俗号哑钟，莫能通者。文收吹律调之，声皆响彻，时人咸服其妙。寻授协律郎。”[②]

唐太宗李世民支持祖孝孙、张文收订正雅乐律吕，恢复旋宫转调，编创大唐雅乐“十二和”，实际上就是支持了逆生之律；后来唐玄宗李隆基又命李白作“清平调”，也就是大声疾呼地宣传逆生之律存在的合理性。但他们都是皇帝，不能在语言上明确地支持逆生之律，因为从周代以来“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物”的传统理念已牢固地在中国扎了根，他们不能支持“欺君犯上”。所以，尽管在音乐实际表演中为一线律大开绿灯，而理论建树方面却保持沉默，为的是免遭不明真相的后人唾骂。

（4）宋姜夔、朱熹、蔡元定反一线律

作雅乐九弦琴谱“君臣文武礼乐正民心”[③]，表明了以礼乐麻痹人民统治人民的决心。再就是大观四年（公元 1110 年），宋徽宗赵佶颁布了臭名昭著的“帝指律”[④]，另外，南宋几个文人姜夔、朱熹、蔡元定等，也是顽固的“反逆派”。他们关于音乐的著述不少，但切合实际的不多，有歪曲真相弄虚作假的迹象。朱熹、蔡元定（公元 1125—1195 年）自以为能解决“十二律还相为宫”的问题，他们在十二箫律的基础上，又三分损益继续相生，合成十八律。[⑤]

---

①（五代）刘昫《旧唐书》，第 28 卷，第 1040—1041 页，北京，中华书局，1975。

② 刘昫《旧唐书》，第 85 卷，第 2817 页，北京，中华书局，1975。

③ 引自（明）韩邦奇《韩恭简公志乐》，卷九，第 63 页，嘉庆十一年（1807 年）刻本，关中裕德堂藏版（下同）。

④ 引自《韩恭简公志乐志乐》卷十九，第 16 页。

⑤“所云十八律，朱子与蔡元定都已言明兹因朱子与蔡氏论律时，既是公同商定，蔡氏又视朱子为师，所以把朱子冠首叫做朱蔡十八律。”引自吴南薰《律学会通》，第五章，第十六节，第 277 页，北京，科学出版社，1964。

所增加的六律，即“变黄钟、变林钟、变太簇、变南吕、变姑洗、变应钟”。有人说“这六律实际上都比原律各高一个最大音差（24音分），这样就在理论上解决了三分律的‘十二律还相为宫’问题”[①]，这个论点笔者不敢苟同。朱、蔡增加的六变律实际上就是京房60律中的“执始、去灭、时息、结躬、变虞、迟内”六律，如果能够解决问题的话，那汉代时京房早就解决了。又说“这六律都比原律高”（这是事实），但比原律高者为“清”，比原律低者为“变”，这是中国音律研究中的常识，朱、蔡是经过了缜密计算的，应该知道这一点，他们求得的这些音律都是清律，即“清黄钟、清林钟、清太簇、清南吕、清姑洗、清应钟”，而不是变律。可是朱、蔡为什么把它们都叫做变律呢？我看这实际上是朱、蔡对逆生之律“清角”十分害怕，所以连“清”字也不敢用了，就胡乱地把它们叫做变律，这同时也表明了朱、蔡对于科学研究的一种不正常的心态。

另外，笔者还怀疑他们搞出来的“简字”（也叫做“大字谱”）是对唐俗乐半字谱的歪曲和造假。这可能是由姜夔带头造假，朱熹、蔡元定等再加以肯定并广为宣传。笔者的理由是：他们的“大字谱”有十个谱字，即“合四乙上勺尺工凡六五”，这和唐俗乐半字谱的用字完全一样，写法也相似。唐俗乐半字谱实用的音声是郑译的“八音”，即“合（六）=5，四（五）=6，乙=7，上=1，勺[ge]=#1，尺=2，工=3，凡=#4”[②]。而南宋“大字谱”的音声却有了改变，它增加了“下四、下乙、下工、下凡、下五、紧五”六个音，填满了十二律，把律、声合二为一，企图否定“律和声”。请看下图（此图引自《律学会通》第267页）：

宋志	合	下四	四	下乙	乙	上	句	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	紧五
白石歌曲	△	マ	マ	一	一	幺或ㄅ	L	∧	7	7	リ	リ	久或六	⑨	⑨	ㄎ
琴律说	△	マ	マ	二	二	ㄅ	ㄐ	コ	7	7	リ	リ	L	ㄇ	ㄇ	ㄇ
词源	△	㋮	マ	㊀	一	ㄅ	L	∧	⑦	7	⑪	リ	久	⑨	⑨	ㄎ

笔者发现，宋儒们搞的此谱，至今已有八九百年了，除了姜夔《白石道人歌曲》那几首自撰曲外，还没有发现一首用南宋“大字谱”

① 引自《音乐知识手册》，第342页，北京，中国文艺联合出版公司，1984。

② 可参阅拙著《长安古乐研究》第225、236页，保定，河北大学出版社，2010。

记录的乐谱。长安古乐保存了千余首用唐俗乐半字谱记写的曲谱，其来源非常广泛，尤其是宋、元时代，长安古乐成套地吸收乐谱。至今还保存有成套的“南词”、“北词”、“分词”、“散词”、“京套”……这些曲谱，在宋、元时肯定流传得很广，姜、朱、蔡难道都没有看见？只是这些曲谱都是律、声相和，配合成为“清平调”，饱含着“逆生之律”。那几个顽固的“反逆派”怎能容忍？所以，他们就对半字谱进行了破坏。他们所搞的“大字谱”虽然排除了“逆生之律”，但因为毛病太多，不堪实用。他们这种做法，仅仅是音乐史上的一场闹剧。明代著名音律学家朱载堉对宋儒们有一个恰当的评价：“大祗唐人明理非宋人所及，故元许衡曰：‘宋文章近理者多，然得实理者亦少。’世所谓‘弥近理而大乱真’，宋文章多有之。读者直须明着眼目。”[①]

（5）明朱载堉挺十二平均律、一线律

真正解决“十二律还相为宫”问题的，是明代著名的音律学家朱载堉。从他传下来的雅乐曲谱中，我们就可以看出他的解决办法。当时，朱载堉勇敢地提出了可以应用逆生之律（见前文），但出于策略，他并没有揭去传统乐曲中保护性的伪装。而在理论上，他更一鸣惊人地提出了“新法密律”（十二平均律），从根本上解决了“旋宫转调、返还黄钟”的问题。但是，他的伟大发明，并没有受到当时封建统治者的重视。明万历三十四年（公元1606年）八月初四，朱载堉将他的音乐巨著《乐律全书》进献给神宗皇帝朱翊钧，但却受到了冷遇。《明史》载：

> 神宗时，郑世子载堉著《律吕精义》、《律学新说》、《乐舞全谱》，共若干卷，具表进献。……宜付史馆，以备稽考，未及实行。

在《进律书奏疏》中，朱载堉写道：

> 律吕之学乖谬久矣，盖由宗守黄钟九寸、三分损益、隔八相生此三言之谬也。夫此三言实为律学之谬，然举世宗守之。闻臣此言而不以臣为大谬者，盖亦几希。是以臣愚虽得之以心而鍼之

① 引自《乐律全书》十《律吕精义》内篇，卷六，第20页，（明）朱载堉《乐律全书》，万历三十四年（公元1606年）刊本。

于口，韫藏有年不敢行于纸笔，为此故也。[①]

从朱载堉的话中，我们看到一个杰出的科研工作者，在霸权横行时代的痛苦与不安。尽管朱载堉为了乐律学研究15年7次疏奏让爵，但并没有得到封建统治者的同情，他的辉煌巨著仍然被束之高阁。朱载堉为了应对当时的社会环境，在书中他对于雅乐实际演奏的陈述（如古琴定弦等等）都是坚持了一线律。而在音乐记谱上，他却不得不伪装成半线律。可是在理论上，他又提出了不但能旋宫转调，更能返还黄钟的新法密律（十二平均律）。这种奇特的怪现象，是封建霸权对一个善良科学家灵魂的扭曲。

（6）清乾隆等挺半线律，竟然想搞阴阳相兼律

到了清代，乾隆皇帝和他的乐律学小组（永瑢、德保、邹奕孝、喜常等）更对朱载堉的“新法密律”大肆攻击，并极力吹嘘他们所惯用的三分损益“半线律”。在《四库全书·律吕正义》中他们说：

古之圣王制为十二律吕，以配十有二月。节四时之变，明消息之机，一皆本乎阴阳。阴阳之辨，精则理明而数备。故律吕三分损益上下相生之法，成千古不易之至理也。[②]

此话对音乐而言，除说了一句“三分损益上下相生之法，成千古不易之至理也”以外，主要是想用中国哲学的“阴阳”学说，来阐释音乐现象。三分损益上下相生之法，究竟是一种求取“至理”的方法，还是千古不易之至理？在《四库全书·律吕正义》中他们又说：

尝截竹为管，详审其音，黄钟之半律不与黄钟合，而合黄钟者为太簇之半律，则倍半相应之说，在弦律非管音也明矣；又黄钟为宫，其徵声不应于林钟，而应于夷则，则三分损益宫下生徵之说在弦度而非管律者明矣。[③]

这是一段颠倒主次的谬论：黄钟之半律，就是黄钟之高八度，指的

---

① 杜景丽《乐圣朱载堉》，第121页，郑州，中州古籍出版社，2006。

②《钦定四库全书》，经部《乐律全书》卷一，序，第1页，《文渊阁四库全书》第二一五册，第7页，台北，台湾商务印书馆。

③《文渊阁四库全书》第二一五册，第18页，台北，台湾商务印书馆。

是乐音振动的频率，譬如“A”音每秒钟振动440次，它的高八度“a”每秒钟就振动880次，在古代这就叫做“倍半相应”；宫音生徵音，是五度相生，这也是频率比（分音）变化的一种自然现象。不论在弦律、在管律、在钟磬……在一切乐音中都是如此，这才是音律客观存在的真理，才是音律天然的本质属性。而三分损益生律法，仅仅是在弦律中求取这种真理的一种方法。虽然可以把它用于频率比的计算，但绝不能把它直接用于竹管、钟、磬等发声体长短的度量。而上文作者恰恰是把弦律中局部应用的方法当成了音律的本质属性，而把真正的音律本质属性随意更改。他正是用弦律专用的三分损益法直接去度量了竹管，所以才得出了错误的结论。他还想用此来证明弦律与管律本质上的不同。其实在一切发声体中“倍半相应”，“五度相生”的本质属性是完全相同的。“倍半相应”，“五度相生”既在弦律，亦在管律，只是三分损益生律法只在弦律，不在管律。其作者不明事理，本末倒置、只能留下千古笑柄。

更为奇特的是下面一段论述：

> 若夫以阴阳唱和而合用之，则一律一吕折中取声，使阴阳之气得以相兼……惟定宫声在黄钟大吕之间，而可浊可清，姑能兼律吕之用。①

宫声本是乐音的一个随意高度，以它作为标准，来定其他乐音的音高。律吕本是人们给音律起的不同名称，律属阳，吕属阴。阴、阳是相对而言的。譬如高音是阳，低音就是阴；强音是阳，弱音就是阴……这是在音乐创作中，阴阳相配，求其和谐。哪里真的有什么阴阳之气？其作者所谓阴阳之气，纯属自欺欺人。这就好比你接了一桶自来水，再接一盆自来水，桶上标个“阴”字，盆上标个“阳”字，喝水的时候，桶里舀半碗，盆里舀半碗，兑在一起就说这是“阴阳水”。这不可笑吗？说这样话的人是不是乾隆身边的一个太监，所以要阴阳之气得以相兼……把宫声定在黄钟大吕之间，可浊可清，半阴半阳？这样的论文竟然还放在美其名曰《律吕正义》的巨著之中，怎么能名副其实呢？

（二）人造音律

人造音律是人类为达到某种音乐表演目的而自行设计的音律。在

① 《文渊阁四库全书》第二一五册，第18页，台北，台湾商务印书馆。

中国音乐史上，它有不同的两类：一类是音乐实践中产生的，几乎没有理论依据，比如“中华匀孔笛律”、“中国琵琶律”等；另一类是先有理论研究，而基本没有音乐实践的理想音律，比如“何承天之漫律”、“朱载堉之新法密律”等。

1. 中华笛律

“中华笛”是泛指中华民族从古到今乐器中笛子的通称。从目前考古的发现，我国最早的笛子是河南舞阳贾湖的“丹顶鹤骨笛”，是八千年前中华民族的吹管乐器。中国音乐研究所给它测了音，认为八孔丹顶鹤骨笛已具备了七声音阶，其实他们的测音是不完善的，仅仅测了笛子的“死音”。笛子的音律从来都是活的，这就是说笛子在应用中，要配合指法、口风变化，吹出许多音，这才是它真正的音律。笔者 1983 年曾对中国福建南音的六孔箫（又叫“尺八”，实际上就是与丹顶鹤骨笛同样的竖笛）进行了测音，在中音区一个八度之内，测出了十八个有指法、有音名的具有不同音高的音律。[①]

丹顶鹤骨笛除吹孔外已有了八个指孔（比六孔箫多两个指孔），所以它的音律最少应在十八个以上。

2. 中国琵琶律

“中国琵琶”是指汉武帝元封六年（公元前 105 年）汉皇室把江都王刘建的女儿刘细君作为公主，嫁给乌孙国昆莫王猎骄靡为右夫人。怕她远嫁途中思念家乡，便召集懂音乐的工人，裁琴、筝、筑、箜篌等乐器，为她制造的一种可以在马背上弹奏的新乐器。[②]这种乐器有四条弦，柄上安着十二个柱。后来在流传中它又演变为多种不同数量的柱，这些柱决定着它的音律，统称为“中国琵琶律”。

3. 何承天漫律

何承天是南朝宋（公元 420—479 年）人。《隋书·音乐志》引何承天《立法制议》云：“上下相生，三分损益其一，盖是古人简易之法。犹如古历周天三百六十五度四分之一，后人改制，皆不同焉。而京房不悟，谬为六十。承天更设新率，则从中吕还得黄钟，十二旋宫，声韵无失。黄钟长九寸，太簇长八寸二厘，林钟长六寸一厘，应钟长

---

① 见拙著《长安古乐研究》第 202、203 页，保定，河北大学出版社，2010。
② 见拙著《长安古乐研究》第 411 页，保定，河北大学出版社，2010。

四寸七分九厘强。其中吕上生所益之分，还得十七万七千一百四十七，复十二辰参之数。”[1]当中华雅乐在周初刚建立时，采用先王之乐进行旋宫转调，是应用了逆生之律的，否则旋宫转调将不能成立。汉之后反对逆生之律之声甚嚣尘上，才有了京房“谬为六十”律的现象。何承天讥笑京房，其实他自己也不知道如何是古人的“简易之法”。所以他在中国音乐史上最早提出了用人造音律来解决旋宫转调的办法，即“何承天漫律”。简要地说，何承天的“新律”就是将伶伦所生十二箫律多余的 24 音分（为了便于大家理解，已将律数化为音分），分成十二份，一一加入已生的十二律中，使其能够除尽，就算是返还黄钟了。这种想法看似不错，但在音乐实践中很难办到。试想，24 音分人耳已难分辨，它的十二分之一——2 音分怎样来区别？那时只知道用弦长和假设的律数来表示音高，音乐实践中怎么办却很少有人去考虑它。笔者以为在瑟上可以小心翼翼地调出这种音律，但如何保持、如何应用，却十分麻烦。因为强大的、随手可得的自然音律随时都可以吞没这些不协和之声，所以何承天的“新律”实施的可能性很小。

4. 朱载堉新法密律

明代的音律学家朱载堉（1536—1611 年）确实是一个伟大人物。他对于从古到今的乐律，研究得非常透彻。在他的传谱中，已经用一线律恢复了周初雅乐中全部的旋宫转调（虽然有些保护性伪装）。而且对于古人还未解决的“返还黄钟”问题，也进行了卓有成效的研究，设计出了“新法密律”——现今全世界通用的“十二平均律”。十二平均律也是人造音律。

在自然复合一线律中，旋宫转调是可以进行的，但返还黄钟是不可能的，这是自然规律，不可以用人的意志来改变它。也就像三分损益法中 2/3=0.6666……一样，永远也不可能除尽。要想返还黄钟，除非放弃自然音律。朱载堉发明的“新法密律”，正是放弃了自然音律，人为地设计出了一套新音律，所以叫做“人造音律”。他的这套音律是用数学计算来完成的。

朱载堉先设“黄钟”正律的律数（或弦长）为一尺，它的低八度律数（或弦长）为二尺，然后用 2（尺）开平方、再开平方、再开立方，即：

---

① 魏征等撰《隋书》，第 16 卷，第 389 页，北京，中华书局，1973。

$\sqrt{2}=1.414213562373$　　$\sqrt{1.414213562373......}=1.189207115$

$\sqrt[3]{1.189207115......}=1.059463094359295264561825$ 也就是二开十二次方（$\sqrt[12]{2}$）。

所得的这个25位数就是离黄钟（正律，1尺）最近的"应钟"（由高音向低音黄钟计算），这也就是现代钢琴的半音。如果我们要计算出这十二个音的"律数"（或弦长），用下列公式就可以算出来（设"应钟"为A，其他"律数"见下表）：

黄钟	1		
应钟	A	=	1.059463
无射	A^2	=	1.122462
南吕	A^3	=	1.189207
夷则	A^4	=	1.259921
林钟	A^5	=	1.334839
蕤宾	A^6	=	1.414213
仲吕	A7	=	1.498307
姑洗	A^8	=	1.587401
夹钟	A^9	=	1.681792
太簇	A^{10}	=	1.781797
大吕	A^{11}	=	1.887748
黄钟（倍）	A^{12}	=	2

用"律数"来表示十二平均律，我们一下子还看不明白，如果换成现代常用的"音分"来表示，我们就可一目了然。请看下表：

律吕	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄
音分	0	100	200	300	400	500	600	700	800	900	1000	1100	1200

从正黄钟到倍黄钟共分为1200音分，每一律100音分，每一律的距离都是相等的，共十二份，这就是"十二平均律"。

数学计算虽然如此，但是要运用到音乐实践中，却非常困难。这不但有人反对，人为地制造困难，而且在技术上，想要制造"十二平均律"（譬如给钢琴调音）或应用"十二平均律"（譬如在管弦乐器上演

奏)，那也是非常困难的。

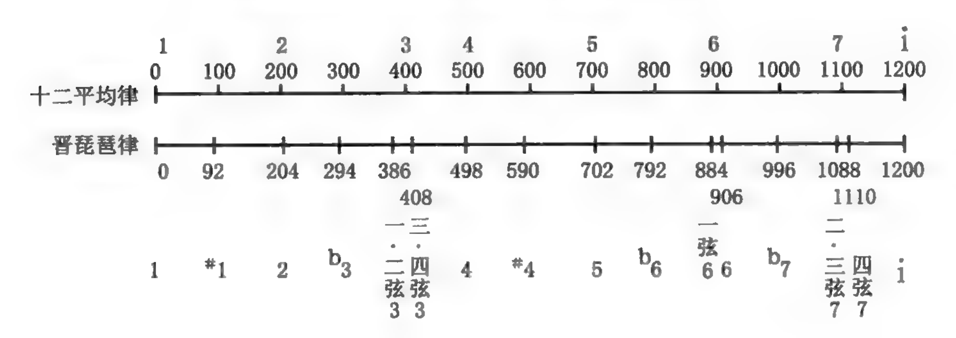
人造音律，那是人们为了达到某种目的而设置的。譬如中华雅乐，就是为了十二律还相为宫的旋宫转调。而西方在钢琴上采用十二平均律，那是因为十二平均律能够极大地提高钢琴的表现能力。如果不是这些，人们是不会采用人造音律的，因为它听起来确实不如自然界的音律美，制造和使用起来确实也很麻烦。朱载堉发明十二平均律已经四百多年了，但在我们国家，还从未在中华雅乐中被使用过。原因就是在技术上根本就没有解决应用的方法，所以不能应用。

（三）音乐实践中应用的音律

1958 年，笔者从西北艺专附中毕业直接升入西安音乐学院，主课转为琵琶专业。当时笔者还有一个特殊的爱好，就是对音律产生了浓厚的兴趣。我读了许多这方面的书，了解到简律、纯律、十二平均律等音律。其中，我最感兴趣的就是十二平均律。因为老师告诉我，十二平均律是最好的音律，它可以自由地转调，它还是我国明代著名的音律学家朱载堉的伟大发明。当时我的兴趣不仅仅是了解这些音律的计算方法，而是想把它们在琵琶上一一实验。这种实验，就是给琵琶“调品”。琵琶上本来用的是什么音律，我当时不知道，大概就是三分损益律吧，我想把它改变为十二平均律。西安音乐学院当时能制造十二平均律的只有上海来的朱氏。朱氏是上海人，很早就接触了钢琴，跟师傅学会了给钢琴调音，并以此为业。西安音乐学院成立以后，他就在这里任钢琴调琴师。有一天，我正在琴房技练，朱氏敲门进来：“可以调这个琴吗？”我连忙放下手里的琵琶说“可以，可以”，并把朱氏让到了钢琴旁。听着单调的调琴声，我突发奇想：“我这琵琶也可以调成十二平均律吧？”他望着我慢慢地说：“怎么调呢？你这品粘上去，动都不能动，你一转轴子，几十个音又都变了。调了也没用。”他这样解释。正当我沉默思考的时候，又听他说：“调十二平均律，主要是听“拍音”。就是弹一个五度和音，你细心听，不要它很协和，要听出它一下一下的波动，就像有人打拍子，你听……”我闭上眼睛，静静地听着，怎么也听不出“打拍子”的声音。时间久了，才慢慢听出似乎他弹的五度和音中有一些波动，我记住了这种方法。后来，我打掉了琵琶品，依这种方法全部重新排品。但是，新排的品也没有发现和别的琵琶有什么不同。我想，肯定是我没有调好。我又想，钢琴是朱氏调的，一定是十二平均律。当时我

正在弹琵琶重奏曲《赶花会》，我请同学用钢琴弹第二声部，我用琵琶弹第一声部，弹出的效果也比较协和，听不出两种音律有什么不同。我这样说，并不是想用这个实验来证明琵琶用的就是十二平均律。关于琵琶的音律，我早在 1993 年就写过一篇学术论文《中国琵琶论稿》，其中做过详细的论证。现将该文中的两个“琵琶音律表”引用如后：

琵琶律与十二平均律比较表（计数单位：音分）



日本藏唐制阮咸音律表

	弦长	频率比	频率比整数	对数	音分值
山口	2.210	2.210/2.210			0
一　柱	1.975	2.210/1.975	1.1189873	0.0488	194·53207
二　柱	1.856	2.210/1.856	1.1907327	0.0755	300·96663
三　柱	1.752	2.210/1.752	1.2614155	0.1007	401·42171
四　柱	1.653	2.210/1.653	1.3369630	0.1280	502·27543
五　柱	1.463	2.210/1.463	1.5105946	0.1790	713·55002
六　柱	1.388	2.210/1.388	1.5922190	0.2020	805·23522
七　柱	1.315	2.210/1.315	1.6806083	0.2253	898·11631
八　柱	1.230	2.210/1.230	1.7967479	0.2555	1018·5029
九　柱	1.113	2.210/1.113	1.9856244	0.2978	1187·124
十　柱	0.978	2.210/0.978	2.2597137	0.3539	210·7561
十一柱	0.906	2.210/0.906	2.4392935	0.3872	343·503
十二柱	0.845	2.210/0.845	2.6153844	0.4174	463·887
十三柱	0.782	2.210/0.782	2.8260869	0.4511	598·2257
十四柱	0.745	2.210/0.745	2.9664429	0.4722	682·3369

观上表，琵琶的音律根本就不是十二平均律。不过，它也不能称作“一线律”或其他什么自然音律，因为它在一个八度之内仅有十二个音，不可能继续相生。有一个谱例：笔者曾将里姆斯基·科萨科夫的大

提琴曲《野蜂飞舞》改编为琵琶曲，用键盘简谱记谱。大提琴原谱中，有 #1（114 音分）、b2（90 音分）；#2（318 音分）、b3（294 音分）；#4（612 音分）、b5（588 音分）；#5（816 音分）、b6（792 音分）；#6（1020 音分）、b7（996 音分）这些音。但移到琵琶上，#1=b2，#2=b3，#4=b5，#5=b6，#6=b7 全都归到了同一个柱上，无法区别。这说明了琵琶律也是依自然音律为基础的人造音律。另外，还有匀孔笛律，它也和琵琶律一样都是音乐实践中应用的人造音律，但这些都是俗乐中的音律，不属雅乐范畴。

笔者从音乐学院毕业以后，在 19 年漫长的音乐表演生活中，参加过民族管弦乐队、各种戏曲乐队、交响乐队、与钢琴合作的乐队……在这些乐队中，我从来都没有放弃对音律的考察。我记得有一本律学书说过：

> 音乐工作者（无论是专业的还是业余的）虽然经常和乐音打交道，但并不是人人都重视研究律学，由于缺乏律学知识，因此在音准问题上常常各持己见，造成不必要的纠纷和误会（如持三分律者说执纯律者的 mi、la、si 三音低了。反之，后者说前者 mi、la、si 三音高了。执十二平均律者会说他们的音都不准，等等）。①

其实，我看这个说法是作者看着那些音律数据发出的猜想，我在几十年的音乐工作中从未遇到过这种情形。我也很留神音律，在乐队中大家都合作得很好。譬如与钢琴合作，大家都靠近十二平均律；在交响乐队中，尤其是演奏和弦时，大家都靠近纯律；其他乐队，大家都遵守一线律。这也不需要说明，是约定俗成的。如果说凭感觉的话，“民族乐队感觉最软，交响乐队次之，与钢琴合作感觉最硬”这是大家对乐音协和与不协和的共同感觉。当然，这只是感性认识，还没有上升到理性。

笔者将此认识上升到理性，是在一个偶然机会。1992 年，笔者去中国音乐学院参加一个学术研讨会。会上，广州星海音乐学院教师陈天国的一个学术报告“大三弦的实用音律研究”吸引了我。他把我国古老的哲学著作《易经》和音律的使用联系起来，提出“不易为本，变易为

---

① 引自《音乐知识手册》，第 312 页，北京，中国文艺联合出版公司，1984。

象，简易为用”的实用音律三原则。我的理解是：不易为本——音律是一种科学，它有精密的数据，这是不容许改变的，这就叫“不易”。在音乐实践中，你想要达到它数据所说的那个精确度也很不容易，这也是“不易”。变易为象——在音乐实践中，不论演奏或演唱，只要一开始，在音律上就会走样。就是音乐专家也是如此。因为人的听觉、感觉并不能把音高控制得十分精确，差个几音分、十几音分是很平常的。不信你用仪器检测，当然也会有比较准的，那十有八九是碰上的。所以，音乐表演这种现象，都会对音律有所影响，使它起到微小的变化，这就叫“变易为象”。“简易为用”——在音乐表演中，大家都会采用一种办法，那就是“找音准”。表演开始前，独奏乐器会找定音器定音。交响乐队的会向双簧管要标准音，民族乐队的会向笙要标准音，演唱者会让伴奏给个标准音。表演中，一方面根据平时练习的经验，一方面听别人的音准，再就是根据自己乐器上的泛音、沉音随时进行校正。怎么简单怎么来，这就是“简易为用”。

从乐器性能来讲，定音律时有三种情况：(1) 受“定律法”限制的乐器，它们的每一个音都必须提前定好，轻易不能变化。如编钟、编磬、排箫、笙、竖琴、钢琴、定音鼓等，其中采用十二平均律的钢琴当然最简单，调音师早就给你调好了，不论他调的准或不准，你尽管演奏好了。除了采用十二平均律的乐器之外，一般都是根据一线律来定音律，由演奏者自己提前定好。(2) 可以自由定律的乐器，它们事前仅须定几条空弦散音，大部分实音由演奏者用手指按取。如古琴、三弦、二胡、西方的提琴类、管乐中的拉管等，它们虽然不受“定律法”限制，但它们的音律受到泛音、沉音等因素影响，也是在一线律的基础上来定音律，另外，它们也可随时吸收纯律因素，演奏纯律。(3) 可调节的人造音律乐器，它们虽有早已定好的音孔音位，但用手指取音时，音高还可以变动。如琵琶、匀孔笛、洞箫、唢呐、管子、埙等，它们都是以一线律为基础，或是向一线律靠拢的。以上所有乐器，基本上都可以在一起合奏。如此说来，各种音律的差别，不是都被忽略了吗？是的，自然界的音律原本就只有一线律一种，纯律等其他自然界的音律，只能是辅助，这从泛音列不同的声音大小上，我们就可以听出这一点。而人造音律也只能是自然界音律的补充，不可能脱离了自然界音律而单独存在。

（四）音律研究之终结

1. 自然音律

自然音律就好比阳光、空气、水，在自然界处处存在，人类时时在接触它、使用它，它们也随处可得。世界上只有一种自然音律，那就是“自然复合一线律”。所谓“纯律”，其实是在一线律的基础上，加入几个自然产生的三、六度泛音的音高而已，并不常用。

“半线律”就是三分损益律，它是人类对“自然复合一线律”认识的一半。如果坚持仅仅使用“半线律”，就好比有些人只用阳光、空气不用水，那就是作茧自缚。其实，水，他们还是一直用着的，只不过他们把水不叫“水”，而叫做“H_2O”。

2. 人造音律

人造音律就好比可口可乐、冰激淋，一般人不会自己制造，必须有专业技师去制造它，否则它就不会存在，所以它们来之不易。制造出来的人造音律，用与不用，都可能发生变化。不如自然音律，可以随时校正。音乐实践中应用的人造音律，比如“匀孔笛律”，“琵琶律”等，都是人类在音乐实践中得到的。但是由于它们的可塑性太强，虽然应用了几千年，也还是没有一个合适的理论依据，只能依据乐器的名字来命名它们的律名。

另有一种人造音律，虽有着完善的理论和周密的数据，但绝大部分都是一种美好的理想。在古代，这种理想勉强可以在“律准”或“瑟”上实现，但在乐队中很难应用，因为仅凭演奏者的感官很难求取它。十二平均律是唯一实现了推广和应用的人造音律。但它有一个非常苛刻的前提，那就是必须事前用仪器或请专业的调音师把受“定律法”限制的乐器（钢琴、电子琴等等）用十二平均律调好，否则同样不能应用。

二、中华雅乐的乐调

乐调有两种含义：一是绝对音高标准；二是相对音高和乐音组织的若干方法。人们在取得乐音之后，为了进行音乐创作，必须将零散的乐音组织起来，选择出主音、次主音、辅助音和经过音等，这是音乐创作中的一个重要步骤。我国周代，史籍中就出现了“旋宫转调”、“十二

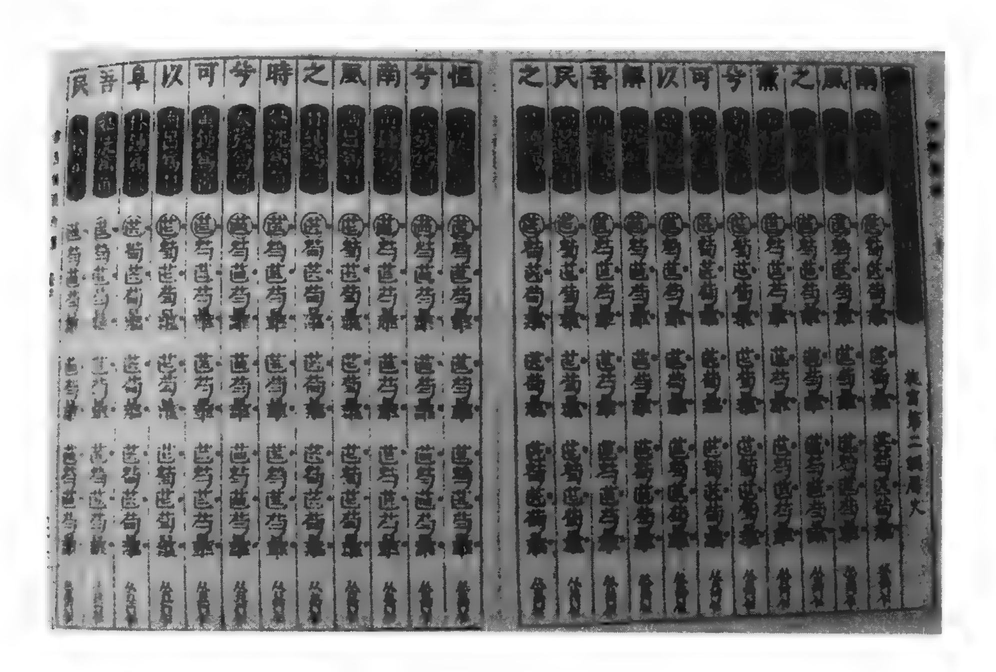
律还相为宫”的记载，可见在周代之前，我国音乐中就广泛地应用了乐调系统。祖先给我们留下的史料，也清清楚楚地显示了当时乐调运行的情况。

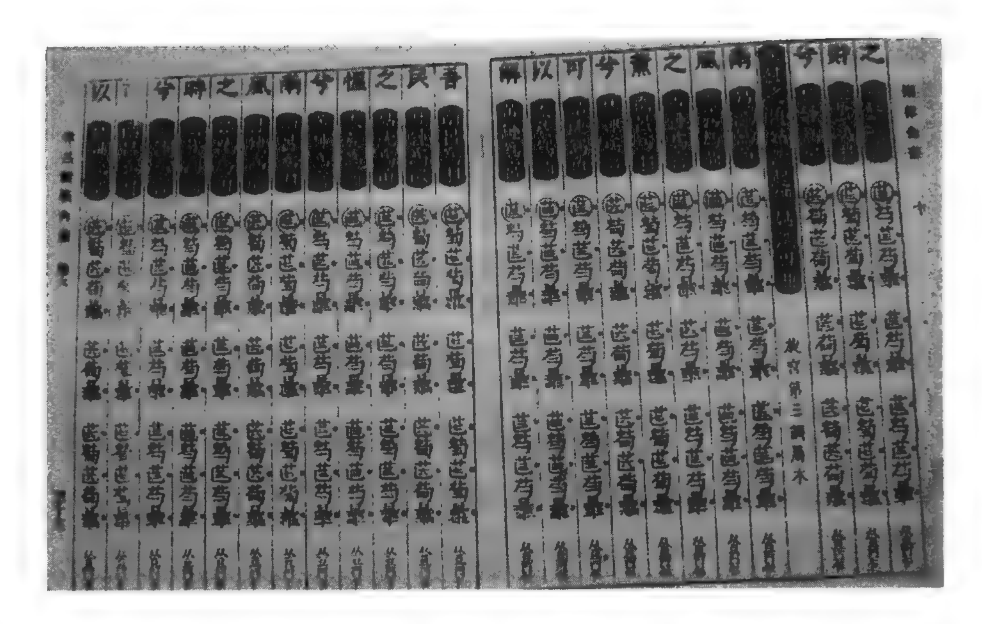
（一）乐调与记谱法

每个乐调都有它不同的名称，这些不同的名称，来源于不同的音乐记谱法。譬如西方的乐调有“C 调”、“G 调”、“F 调”等，这来源于西方的音名“C、D、E、F、G、A、B”；中国工尺谱的乐调有“小工调”、“尺字调”、“乙字调”等，这来源于工尺谱的音名“上、尺、工、凡、六、五、乙”。中国还有许多种不同的音乐记谱法，每一种都有它自己专用的乐调调名。下边就来讲一讲中华雅乐的音乐记谱法和它的乐调。

1. 律吕字谱与宫商字谱

前文曾讲到中华雅乐来源于中华民族的人文始祖黄帝时代。一个最有力的证据，就是它的音乐记谱法一直使用着黄帝命伶伦创造的十二箫律的律名，它的乐调也是采用了“十二律文之以五声”的“宫商角徵羽”。中华雅乐的音乐记谱法就是律吕字谱与宫商字谱并用的，乐调名称也是律吕字谱与宫商字谱并用的。请看原谱：





（谱例：朱载堉传谱之《南风》。引自《乐律全书》，1606 年刻版。）

2. 古琴伴奏减字谱

上边的谱例，来自明万历三十四年（1606 年）朱载堉雕版成书的《乐律全书》，谱中除律吕字谱与宫商字谱外，还有发明于唐代的古琴减字谱记写的歌曲伴奏。

3. 其他器乐谱

至于其他器乐的乐谱，《律吕正义》记载：

> 乐谱通例：乐之有谱，所以别阴阳，辨清浊……金石丝竹其器不同，搏拊戛击其用亦异，非列为谱不足以发明其大凡也。……箫、笛字谱不同，笛字比箫字高四律。今乐谱埙、篪、排箫用箫字，而笙用笛字。钟磬同用，并为一谱。箫笛从俗，而用工尺；钟磬沿古，而用律吕。义各有取，殊涂同归。琴瑟有指法谱。鼓、柷、敔无当于五音，无庸为谱。①

这是清代雅乐中乐谱的使用情况。可见雅乐一直沿用的是律吕字谱（包括宫商字谱），清代才将俗乐的工尺谱增加了进来。其实，明代朱载

① 引自《文渊阁四库全书》第二一五册，第 298 页，台北，台湾商务印书馆。

埔《乐律全书》中已经采用了一些工尺谱。有一点需要提醒大家注意：雅乐中的工尺谱，不论是明代的还是清代的，都不是定型后以“上”为宫的工尺谱，而是唐代俗乐半字谱的汉字读音，它以“合”为宫，属唐俗乐二十八调的“去声宫”，即“长安古乐”的“六（合）调”。另有一段史料，记载了清代雅乐改用工尺谱以及订正乐谱的情况：

> 乾隆六年（1741）十二月十九日，和硕庄亲王臣允禄等谨奏：“本月初七日奉旨：‘康熙五十二年（1714）考订之黄钟，钦颁中和韶乐之后，朝会乐章字谱尚尔舛讹。而坛庙之乐，据尔等奏称无误，则必当时有正定之人，其为何人所正定，著查明具奏，钦此。’随询问太常寺。据称：‘康熙五十二年十月，内诚隐郡王等传集本寺乐工，演习宫商改用上尺工五六等语。’又据大学士三奏称：‘彼时有协律高万霖者，年登耆耋，明于音律。感圣祖仁皇帝考订黄钟，正千载之讹谬，慨然身任其事，一手改正字谱。’”①

（二）中华雅乐的乐调

1. 中华雅乐乐调的含义

据上文，既然中华雅乐一直沿用着律吕字谱和宫商字谱，那么它的乐调就肯定是用这两种乐谱的谱字构成的。这其中，律吕字谱表示了乐曲的用律，宫商字谱表示了旋律的唱名。但在乐谱中，有时这种唱名也可以省略。它的乐调是这样构成的：从宫开始，到宫结束，就是宫调，譬如“宫商角徵羽宫—”（用简谱表示就是“123561—”，以下仅用简谱表示）；从商开始，到商结束，就是商调，譬如“235612—”；从角开始，到角结束，就是角调，譬如“356123—”；从徵开始，到徵结束，就是徵调，譬如“561235—”；从羽开始，到羽结束，就是羽调，譬如“612356—”。这种“开始和结束”的音，就表示是“主音”，当时把这就叫做“起音毕曲”。上古的先哲就是这样安排的，中华雅乐中也一直就是如此来认定乐调的。认定乐调的目的，首先就是为了进行“旋宫转调”。

“旋宫转调”实际上是两个概念：一个是“旋宫”，另一个是“转调”。所谓“旋宫”，就是把“宫”音和“黄大太夹姑仲蕤林夷南无

① 引自《文渊阁四库全书》第二一五册，第253页，台北，台湾商务印书馆。

应”这十二个音律各配合一次，这样，所有音的绝对高度就有了十二次变化；所谓“转调”就是把这首歌用“宫商角徵羽”五种调各唱（奏）一次。近、现代人往往不明白古人“转调”的含义，总以为就是从C调转到D调，提高了一个大二度而已，音乐旋律还不都是一样的？其实，这说的还是“旋宫”。古人“转调”时，音乐旋律是要起变化的。

2. 中华雅乐六十调

汉代贾谊（公元前201—前169年）《新书》中说的“是故五声宫商角徵羽，倡和相应而调和”，是就发展了的雅乐调及俗乐调而言的。而真正的雅乐乐调，仅看“起音毕曲”而已。

雅乐的乐调，又分为“外调”（为调）和“内调”（之调）两种。“外调”为表（表面现象），“内调”为里（本质）。所以，内、外各六十调，共计还是六十调，从乐调结构上看，它也只有60种。另外，外调、内调还是不同的两种转调方式。这两种不同的转调方式，都是根据最古老的作曲方法——“天作曲”而形成的：外调形成于乐音高低排列的次序，内调形成于乐音生律排列的次序。“外调”和“内调”这种提法最早见于明代韩邦奇的《志乐》，其文在记述外六十调和内六十调的转调方式时，中间夹了这样一段评论：“外调首律长短之序，末律亦长短之序；内调首律相生之序，末律亦相生之序。外调首均之末与次均相生之序；内调首均之末与次均之首长短之序。妙矣！”[①]这段评论所解释的谱例全是五度相生序列，它已点明了“内调”和“外调”的存在。另外，“为调”与“之调”最早见于明代朱载堉《乐律全书》[②]。《乐律全书》律吕精义“南风歌”谱例中，用了上百次“为调”与“之调”的音乐术语。从古人留下的乐谱来分析，“为调”就是“外调”，“之调”就是“内调”。

3. 外调（为调）及其转调方法

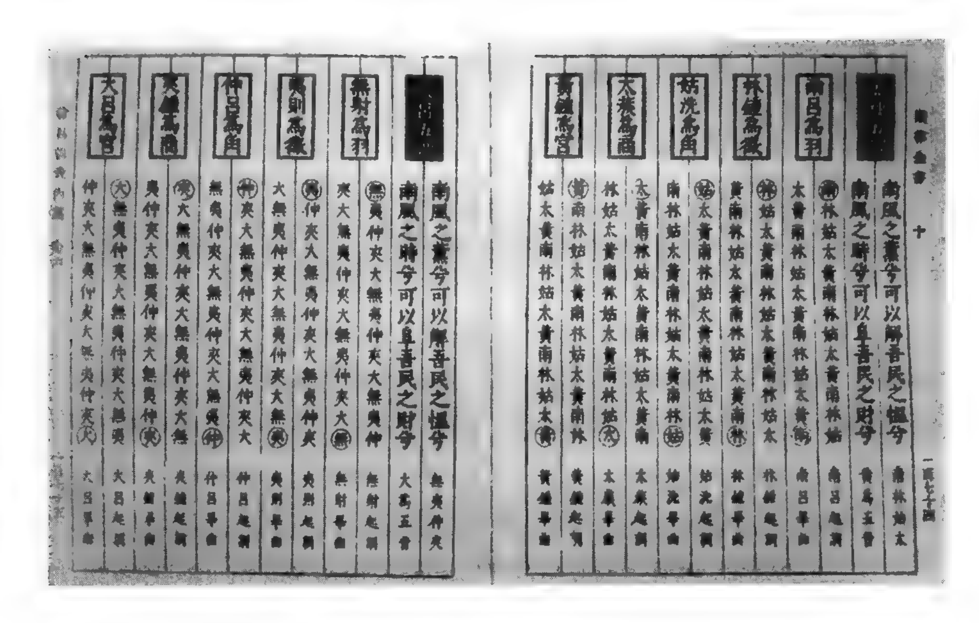
现在，我们先来分析外调（为调）。首先把朱载堉四百多年前刻印的传谱，给大家复印几张，然后，再根据传谱和我的译谱，来分析外调

---

①《韩恭简公志乐》共二十卷，刊于嘉靖戊申（公元1548年）之冬，本文引自清嘉庆十一年（公元1807年）春花月新镌本，卷十九，第21页。

②《乐律全书》十，《律吕精义》内篇，卷六，第25—197页。（明）朱载堉《乐律全书》，万历三十四年（公元1606年）刊本。

(为调）的含义。



（原谱南风转调谱为调）

南风歌

（外调）3/44/4　　　　朱载堉传谱李健正解译

一、黄钟五调　　（1= 黄钟 =C）“南林姑太黄”为五音

（一）南吕为羽（羽调）南吕起调毕曲

南林姑太黄　南林姑　太黄南林姑　太黄南　林姑　太黄南　林姑太黄南

653 | 21— | 653— | 2165 | 3— — — | 216 | 53— | 216— | 5321 | 6— — — ‖

南风之熏兮，可以解，吾民之愠兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财　兮。

（二）林钟为徵（徵调）林钟起调毕曲

林姑太黄南　林姑太　黄南林姑太　黄南林　姑太　黄南林　姑太黄南　林

532 | 16— | 532— | 1653 | 2— — — | 165 | 32— | 165— | 3216 | 5— — — ‖

南风之熏兮，可以解，吾民之愠兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财　兮。

（三）姑洗为角（角调）姑洗起调毕曲

姑太黄　南林　姑太黄　南林姑太　黄　南林姑　太黄　南林姑　太

黄南林姑

321 | 65— | 321— | 6532 | 1——— | 653 | 21— | 653— | 2165 | 3——— |

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠　兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财兮。

（四）太簇为商（商调）太簇起调毕曲

太黄南　林姑　太黄南　林姑太黄　南林姑太　黄南　林姑太黄南林姑　太

216 | 5 3— | 216— | 5321 | 6——— | 532 | 16 — | 532 — | 1653 | 2——— |

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠　兮。南风之时兮可以阜，吾民之财兮。

（五）黄钟为宫（宫调）黄钟起调毕曲

黄南林姑太黄南林 姑太黄南林姑太黄 南林姑太黄南林姑太 黄

165 | 32— | 165— | 3216 | 5——— | 321 | 65— | 321— | 6532 | 1——— |

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠　兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财　兮。

二、大吕五调　　（1= 大吕 =$^{\#}$C）“无夷仲夹大”为五音

（一）无射为羽（羽调）无射起调毕曲

无夷仲　夹大　无夷仲　夹大无夷　仲　夹大无　夷仲　夹大无夷仲　夹大无

653 | 21— | 653— | 2165 | 3——— | 2 16 | 53— | 216— | 5321 | 6——— |

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠　兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财兮。

（二）夷则为徵（徵调）夷则起调毕曲

夷仲夹　大无　夷仲夹　大无夷仲夹　大无夷　仲夹　大无夷　仲夹　大无夷

532 | 16— | 532— | 1653 | 2——— | 165 | 32— | 165— | 3216 | 5——— |

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财兮。

（三）仲吕为角（角调）仲吕起调毕曲

仲夹大　无夷　仲夹大　无夷仲夹大　无夷仲　夹大　无夷仲　夹大无夷仲

321 | 65— | 321— | 6532 | 1——— | 653 | 21— | 653— | 2165 | 3——— ‖

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财兮。

（四）夹钟为商（商调）夹钟起调毕曲

夹大无　夷仲　夹大无　夷仲夹大无　夷仲夹　大无　夷仲夹　大无夷仲夹

216 | 53— | 216— | 5321 | 6——— | 532 | 16— | 532— | 1653 | 2——— ‖

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠兮。南风之　时兮，可以阜　吾民之财兮。

（五）大吕为宫（宫调）大吕起调毕曲

大无夷　仲夹　大无夷　仲夹大无　夷　仲夹大　无夷　仲夹大　无夷仲夹　大

165 | 32— | 165— | 3216 | 5——— | 321 | 65— | 321— | 6532 | 1——— ‖

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠　兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财　兮。

看复印原谱，《南风歌》外调“黄钟五调”中包括“南吕为羽”、“林钟为徵”、“姑洗为角”、“太簇为商”、“黄钟为宫”这五个“为调”。古人用词，非常简练。我们现在把它省略了的字，再给它加上，即：

黄钟均之羽调，是以南吕作为羽声
黄钟均之徵调，是以林钟作为徵声
黄钟均之角调，是以姑洗作为角声
黄钟均之商调，是以太簇作为商声
黄钟均之宫调，是以黄钟作为宫声

圈外之字，全都是省掉的。原谱中仅写“黄钟五调”，连前边一些圈内的字也都省掉了。我们总结一下，那就是：

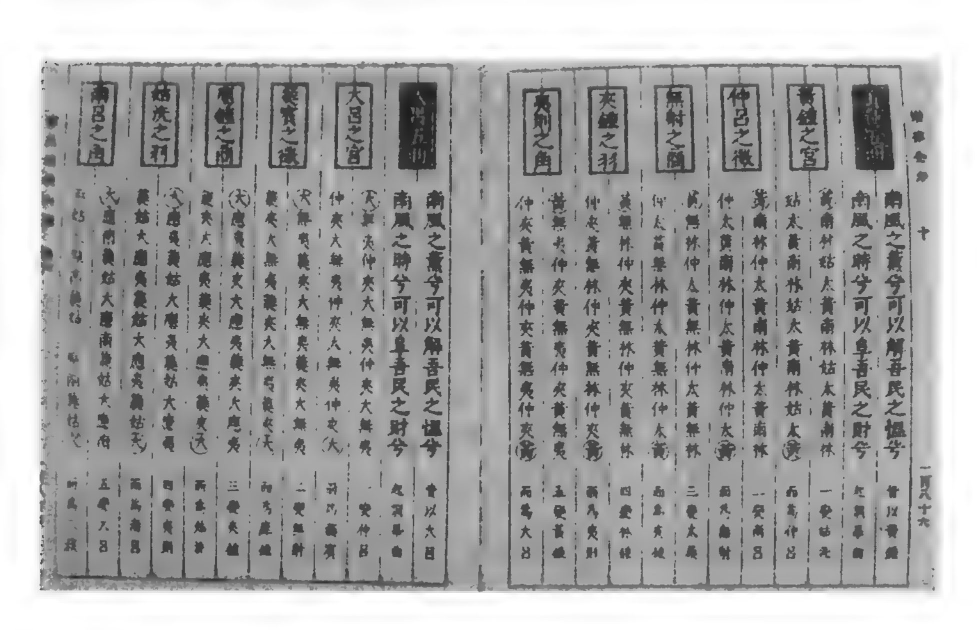
某某均之某调，是以某某（律名）作为某（声名）声。也就是说：

同均中，主音多变，先“之”后“为”者是“为调”、“外调”。

外调的转调方法，是先转调后旋宫。即在黄钟均之内，从羽调开始，按高低依次而下，接着是徵调、角调、商调、宫调。到了宫调，黄钟一均内的五调就转完了。如果要继续转调，就进入了大吕均。大吕的羽音是无射，无射比前调结束音黄钟低一个大二度，或高一个小七度。这时，找到无射音后，就以无射为羽，继续表演下去；羽调演完，再转入夷则为徵（徵调）、仲吕为角（角调）、夹钟为商（商调）、大吕为宫（宫调）……外调转调，如用现代乐谱，则以首调唱名法最为简便。如果用固定唱名法，则全成了变化音，很不方便。

4. 内调及其转调方法

我们再来看内调（之调）的原谱，然后，再根据传谱和我的译谱，来分析内调（之调）的含义。


黄鍾五曲
黄鍾之宫
仲吕之徵
無射之商
夾鍾之羽
夷則之角
南風之薰兮可以解吾民之愠兮
南風之時兮可以阜吾民之財兮
大吕五曲
大吕之宫
蕤賓之徵
應鍾之商
姑洗之羽
南吕之角

（原谱南风转调谱之调）

南风歌

（内调）3/4 4/4　　　　　　　　　　朱载堉传谱李健正解译

一、黄钟五曲（皆以黄钟起调毕曲）1= 黄

（一）黄钟之宫（宫调）

黄南林　姑太　黄南林　姑太黄　南林　姑太黄　南林　姑太黄　南林姑

太黄

1̇65 | 32— | 165— | 3216 | 5— — — | 321 | 65— | 321— | 6532 | 1— — —‖

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财兮。

一变姑洗而为仲吕

（二）仲吕之徵（徵调）

黄南林　仲太　黄南林　仲太黄南　林　仲太黄　南林仲太黄仲南林仲太　黄

1̇65 | 42— | 165— | 4216 | 5— — — | 421 | 65— | 421— | 6542 | 1— — —‖

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财　兮。

二变南吕而为无射

（三）无射之商（商调）

黄无林　仲太　黄无林　仲太黄无　林　仲太黄　无林　仲太黄　无林仲太　黄

1̇♭75 | 42— | 1♭75— | 421♭7 | 5— — — | 421 | ♭75— | 421— | ♭7542 | 1— — —‖

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠　兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财　兮。

三变太簇而为夹钟

（四）夹钟之羽（羽调）

黄无林　仲夹　黄无林　仲夹黄无林　仲夹黄无林　仲夹黄　无林仲夹黄

1̇♭75 | 4♭3— | 1♭75— | 4♭31♭7 | 5— — — | 4♭31 | ♭75— | 4♭31— | ♭754♭3 | 1— — —‖

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财兮。

四变林钟而为夷则

（五）夷则之角（角调）

黄无夷　仲夹　黄无夷　仲夹黄无夷　仲夹黄　无夷仲夹黄　无夷

仲夹 黄

1̇♭7♭6 | 4♭3— | 1♭7♭6— | 4♭31♭7 | ♭6— — — | 4♭31 | ♭7̣♭6̣— | 4♭31— | b7♭64♭3 | 1—
— —‖

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠　兮。南风之时兮，可以阜，吾民之财　兮。

五变黄钟而为大吕

二、大吕五曲（皆以大吕起调毕曲）1= 大

（一）大吕之宫（宫调）

大无夷　仲夹　大无夷　仲夹大无　夷　仲夹大　无夷　仲夹大　无夷仲夹　大

1̇65 | 32— | 165— | 3216 | 5— — — | 321 | 6̣5̣— | 321— | 6532 | 1— — —‖

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠　兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财　兮。

一变仲吕而为蕤宾

（二）蕤宾之徵（徵调）

大无夷　蕤夹　大无夷　蕤夹大无夷　蕤夹大　无夷　蕤夹大　无夷蕤夹　大

1̇65 | 42— | 165— | 4216 | 5— — — | 421 | 6̣5̣— | 421— | 6542 | 1— — —‖

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财　兮。

二变无射而为应钟

（三）应钟之商（商调）

大应夷　蕤夹　大应夷　蕤夹大应夷　蕤夹大应夷蕤夹大 应夷蕤夹 大

1̇♭75 | 42— | 1♭75— | 421♭7 | 5— — — | 421 | ♭7̣5̣— | 421— | ♭7542 | 1— — —‖

南风之　熏兮，可以解，吾民之愠兮。南风之　时兮，可以阜，吾民之财　兮。

三变夹钟而为姑洗

（四）姑洗之羽（羽调）

大应夷　蕤姑　大应夷　蕤姑大应　夷　蕤姑大　应夷　蕤姑大　应夷蕤

姑 大

i^{b}75 | 4^{b}3— | 1^{b}75— | 4^{b}31^{b}7 | 5— — — | 4^{b}31 | ^{b}75— | 4^{b}31— | ^{b}754^{b}3 | 1— — —|

南风之 熏兮，可以解，吾民之愠 兮。南风之时兮，可以阜，吾民之财 兮。

四变夷则而为南吕

(五) 南吕之角 (角调)

大应南 蕤姑 大应南 蕤姑大应 南蕤姑大 应南 蕤姑大 应南蕤姑 大

i b75 | 4b3— | 1b75— | 4b31b7 | 5— — — | 4b31 | b75— | 4b31— | b754b3 | 1— — —|

南风之 熏兮，可以解，吾民之愠 兮。南风之 时兮，可以阜，吾民之财 兮。

五变大吕而为太簇

注：仲、无、夹、夷——为变音。

看原谱，《南风歌》"黄钟五曲"中包括"黄钟之宫"、"仲吕之徵"、"无射之商"、"夹钟之羽"、"夷则之角"，这其中亦有许多省略的字，我们同样也给它加上，即：

以㊣黄钟作为宫调调首，它就是黄钟均之宫声

以黄钟作为徵调调首，它就是变仲吕均之徵声

以黄钟作为商调调首，它就是变无射均之商声

以黄钟作为羽调调首，它就是变夹钟均之羽声

以黄钟作为角调调首，它就是变夷则均之角声

圈外之字，全都是省掉的。原谱中仅写"黄钟五曲"，连前边一些圈内的字也都省掉了。我们总结一下，那就是：以某某（律名）作为某调调首，它就是某某均（律名）之某（声名）声。也就是说：同均中，主音不变，先"为"后"之"者是"之调"、"内调"。

内调的转调方法，是转调和旋宫同时进行。即在黄钟宫之内从宫调开始。宫调演完，将其角音姑洗升高半音变为仲吕（这是伪装，实

则为“变仲吕”)，黄钟这时成为变仲吕的徵音，转入徵调，同时旋入仲吕均（宫音“变仲吕”为498音分）①；徵调演完，再将其角音南吕升高半音变为无射（这也是伪装，实则为“变无射”)，黄钟这时又成为变无射的商音，转入商调，同时也旋入无射均（宫音“变无射”996音分)；商调演完，再将其角音太簇升高半音变为夹钟（这也是伪装，实则为“变夹钟”)，黄钟这时成为变夹钟的羽音，转入羽调，同时也旋入夹钟均（宫音“变夹钟”294音分)；羽调演完，再将其角音林钟升高半音变为夷则（这也是伪装，实则为“变夷则”)，黄钟这时成为变夷则的角音，转入角调，同时也旋入夷则均（宫音“变夷则”792音分)。至此，黄钟宫五曲旋宫转调完毕。如果需要继续旋宫转调，就进入了大吕均。根据原谱的提示“五变黄钟而为大吕”，也就是将夷则均角调的主音角音黄钟，升高半音变为大吕，表示脱离了黄钟均。进入大吕均的第一曲就是“大吕之宫”(宫调)。宫调演完，依照原谱提示“一变仲吕而为蕤宾”，进入蕤宾均的徵调（宫音蕤宾612音分，大吕为其徵音)；徵调演完，依照原谱提示“二变无射而为应钟”，进入应钟均的商调（宫音应钟1110音分，大吕为其商音)；商调演完，依照原谱提示“三变夹钟而为姑洗”，进入姑洗均的羽调（宫音姑洗408音分，大吕为其羽音)；羽调演完，依照原谱提示“四变夷则而为南吕”，进入南吕均的角调（宫音南吕906音分，大吕为其角音）……内调转调，如用现代乐谱，则以固定调唱名法最为简便，原因是它的主音音高音名都不变，始终唱作“do”。如果用首调唱名法，则同一个音高，要变五种唱名，实属不易。

内调旋宫转调，还有一个很有趣的现象：从每调主音音名上看，它是连续向上五度转的，即：宫（1）→徵（5）→商（2）→羽（6）→角（3)；而从每调宫音音高上看，它却是连续向下五度（上四度）转的，即各宫分别为：宫（1）→清角（4）→清羽（^{b}7）→清商（^{b}3）→清徵（^{b}6)。也就是说，一次旋宫转调，同时展现了“一线律”的两大特点（五度相生与四度相生)。上古的哲人很早就发现了这一特点，所以，周朝就有了清角、清徵等名称，并把它们用于俗乐乐调，汉代又把它发展为“清商三调”。

北魏神龟二年（公元519年）陈仲儒的奏议云：“又依琴五调调声

① 要说明的是：仲吕均的主音有三个——仲吕（522音分)、清仲吕（546音分)、变仲吕（498音分)，它们同属于一个均，即仲吕均。(其余十一均也都是三个主音，与此相同——见正清变三十六音序列表”)

之法，以均乐器，其平调以宫为主，清调以商为主，瑟调以角为主。”[①] 所谓“五调调声之法”，就是不用弦轸调弦，仅改变五声的音名。请看“陈仲儒五调调声表”（示意图）：

弦名	平调	清调（清商调）	瑟调（清角调）	清徵调（下徵调）	羽调（清羽调）
宫	宫 1	清羽 ♭7	清徵 ♭6	清角 4	清商 ♭3
商	商 2	宫 1	清羽 ♭7	徵 5	清角 4
角	角 3	商 2	宫 1	羽 6	徵 5
徵	徵 5	清角 4	清商 ♭3	宫 1	清羽 ♭7
羽	羽 6	徵 5	清角 4	商 2	宫 1
文	1	♭7	♭6	4	3
武	2	1	♭7	5	4

它显示的，正是雅乐内调一均之中的全部五个调。当时不仅音乐理论上有如此完善的记载，而且音乐实践中也确实用到了这些乐调。蔡邕（公元 132—192 年）作的《蔡氏五弄》古琴曲，经唐人改编，流传到了今天，这一套组歌中，就用到了“清商三调”，它包括“平调”、“清徵调”和“清商调”。笔者已把它译成现代乐谱，编入拙著《大唐长安音乐风情》一书。唐代，更把由雅乐内调而来的俗乐调整理成为“清平调”（或叫唐“俗乐二十八调”[②]）。

5. 中华雅乐旋宫转调图

笔者根据古谱研究外调（为调）与内调（之调）的正确转调（即揭去了伪装的真实转调），都是依据“正清变三十六音序列表”来完成的。这个“序列表”，在历史上是前所未有的。但它所包含的音律，古人（周代和唐代）很可能使用过。因为计算它们的数据和在音乐实践中找到这些乐音确实是很方便的。但又因为人所共知的原因，它们都进行了保护性的伪装，所以我们只能从蛛丝马迹中来探索它们的存在。

通过“序列表”，我们可以明确地看出，半线律生出的十二律吕很不完善。律吕要完善，必须每律都有完整的正清变三个音，也必须用一线律顺逆相生。所以仅用半线律生出的十二律吕旋宫转调时，只可以转

---

① 引自《韩恭简公志乐》，卷二十，第 42 页。

② 可参阅拙著《新版最新发掘唐宋歌曲》，第 38 页，保定，河北大学出版社，2010。

40个调，还有20个调不能转（五正声乘12律为60调）。就是加上朱熹、蔡元定的六律，也还有10个调不能转。要完成全部60调的旋宫转调，必须在十二律吕的基础上，加上“变仲吕、变无射、变夹钟、变夷则、清黄钟、清林钟、清太簇、清南吕”这“四清、四变”八律，共形成20律吕，这才可以完成十二律吕的旋宫转调。这是笔者现在在理论上做出的结论。根据这个结论，笔者做了一对“中华雅乐旋宫转调图”，分为外调和内调两个部分。

通过“中华雅乐旋宫转调图”，我们已经可以清楚地看出上古时期中华雅乐旋宫转调运行的全部情况。那么，在古代音乐实践中，是不是也是如此呢？史籍记载，周朝有一种管乐器叫“竽”，它有点像笙，比笙略大。《周礼·春官·笙师》：“掌教吹竽、笙。”郑玄注引郑司农曰：“竽，三十六簧。”1972年长沙马王堆一号汉墓出土的竽（明器）有22管，分前后两排[①]。笔者怀疑这36管竽就是当时的定音器，用的就是笔者一线律“序列表”上计算出的36律，那22管竽也很可能是仿照当时实用的一种定音器制成的，因为定音只需要20个管就够了，多余的两个管作为备用。

唐代雅乐的“协律郎”（兼做乐队指挥），手持“翚竿”进行指挥[②]，“翚竿”也很可能就是36簧的定音器。另据史料记载：“唐太宗贞观时叶律郎张文收既定乐，复铸铜律三百六十……”[③]笔者以为，这“铜律三百六十”绝不是钱乐之那360律，因为那是毫无用处的纸上谈兵。他用的很可能是笔者一线律“序列表”上计算出的那36律，可能一共做了十套铜律管。又因为它们包含了“逆生之律”，所以就用360做了个伪装。

6. 数典忘祖

“为调”与“之调”，现代有人把它叫做“为调式”与“之调式”。翻开《中国音乐词典》[④]，“之调式”条注解为：

---

① 引自《辞海》，2029页，上海，上海人民出版社，1977。

② 可参阅《乐府杂录》“雅乐部”《中国古典戏曲论著集成》，第41页，北京，中国戏剧出版社，1980。

③ 引自《韩恭简公志乐》卷十九，第12页。

④《中国音乐词典》第505页，北京，音乐出版社，1984。

日本学者林谦三在《隋唐燕乐调研究》中创用的术语。“为调式”与“之调式”是表达律——声结构宫调名称的两种不同称谓方式。黄钟商在之调式称谓方式中应理解作黄钟均之商声或商调式；在为调式称谓方式中应理解作黄钟均为商声（即无射均之商声或商调式）。之调式相当于我国古代旋宫术语右旋，为调式相当于左旋。

其实，“为调”与“之调”根本就不是日本人创用的术语。早在三千多年前我国周代就创用了这个术语。四百多年前，朱载堉在他的《乐律全书》中记录了几百页这种术语。二百多年前，乾隆皇帝又把它编入了《四库全书》。所以，这是中国人的创造，谁也休想否认！我想，日本人看到《中国音乐词典》这个条目，很可能窃笑我们“不学无术，数典忘祖”了！

7. 引商刻羽清角流徵

如果还有人怀疑朱载堉的传谱可能不是源于上古，那么，笔者再作下面一个证明。

《战国策》记载：“郢人作《阳春》、《白雪》，其调引商刻羽，杂以清角流徵”。这十九个字，究竟写的什么？郢是楚国的都城，《阳春》、《白雪》是当时流行在楚国都城的音乐，这是大家公认的。下边十二个字是什么意思？请看近人王光祈的议论。王光祈在《中国音乐史》里说：

余尝疑“引商刻羽，清角流徵”八字，系表示“商羽角徵”四音之清音。换言之，即比较商羽角徵各高半音。“引”为“引起”之意；“刻”为“尖刻”之意；“清”为“浊”之对待名词；“流徵”与“变徵”两音，则一为高徵，一为低徵。其于十二律，则为：（表中符号“________”系表示“整音”，“~~~~~~~~”系表示“短三阶”。）

夹	仲	夷	无
钟	吕	则	射
引	清	流	刻
商	角	徵	羽

所谓引商刻羽，“杂”以清角流徵者，即在“引商”、“刻羽”两音之中间，杂入“清角”、“流徵”两音是也。又因夹钟、仲吕、夷则、无射四律，与当时中国北方所谓宫、商、角、变徵（缪）、

徵、羽、变宫（和）七音，殆无一适合。于是乃用四个新形容词引、刻、清、流等等，以表示之。如果上面揣测不错，则当时中国南方郢都（今湖北江陵县附近）所用之乐制，或为“四音调”，系以“纯五阶”为音域范围（即相隔七律是也），并用“清角”、“流徵”两音从中以分之，亦未可知。此种以“纯五阶”为音域范围，并与期间，再用它音划分的办法，在现代各种野蛮民族中，尚不少其例。

王光祈这篇“奇文”，有人很欣赏，不但全文引用，还说“现在在韩国的传统音乐里，尚有用类似的四音音节作成的乐曲……”，并说“只要在楚地或在南方的少数民族如苗、瑶等族里找到证据，便可肯定”[①]。但是，笔者却不这样看。我认为王光祈的这篇“奇文”虽说是“揣测”，但可以从以下几点来评论它：

第一，从轩辕黄帝时起，中华民族就有了统一的音乐文化，即伶伦创造的十二律吕。到了周朝，“十二律文之以五声”已成为中国人的音乐常识。中国南方北方在这一点上是一致的。“郢人”文献本身就写明了“商、羽、角、徵”四个古老的乐音唱名。

第二，文献本身虽然只写明了“商、羽、角、徵”四个乐音唱名，但它说明至少有六个乐音唱名存在：徵生商，商生羽，羽生角。试问，徵从何来？角前缀一个清字，成为清角。清角又从何来？这两个音该不会是从石头缝里蹦出来的吧？很明显，徵从宫顺生而来，清角从宫逆生而来。所以，文献实际上已告诉我们，《阳春》、《白雪》此两曲有“宫、商、角、徵、羽”和“清角”六个音。但是，为什么古人只写了“商、羽、清角、徵”四个音呢？很明显，在这个乐调中，角音可能不用，宫音用得很少。

第三，大家都知道，中国的五声唱名，前缀一个“变”字，表示比本音低半音；前缀一个“清”字，表示比本音高半音，周代已经有了变宫、变徵、清角、清徵、清商等名称，自古至今，都是如此。从未见过“引、刻、流”等字也都是比本音高半音的说法。王光祈把“清、引、刻、流”都看成比本音高半音，既不符合历史事实，又不符合逻辑。也就是说，在王光祈眼里，不管红黄蓝白黑，看起来都是一个色。

① 引自张世斌《中国音乐史论述稿》，第51页，香港，香港友联出版社，1975。

这样的谬论，实可谓之“奇文”。

第四，当时郢都是产生我国最早的大诗人屈原的地方，文化高度发达，屈原的诗被鲁迅评为“逸响伟辞，卓绝一世”。而在王光祈眼里，郢都高雅的音乐《阳春》、《白雪》，竟然成了野蛮民族的音乐，说它“在现代各种野蛮民族中，尚不少其例”。这样的文字，确实有些无礼。

第五，“郢人作《阳春》、《白雪》，其调引商刻羽，杂以清角流徵”。这十九个字，究竟是一篇什么文章？难道仅仅是要告诉王光祈们，郢都当时的音乐，就用了这四个音吗？显然不是。笔者认为，这十九个字，是两千三百年前，楚国先哲留给我们的世界上最早的、最精彩的乐调述评。

首先，它告诉我们，两千三百年前，中国南方有一个楚国，楚国的国都叫做郢都。那里当时有人作了两首乐曲，取名叫做《阳春》、《白雪》。“其调引商刻羽，杂以清角流徵”，“其调”，应解释为“它的乐调”，也就是《阳春》、《白雪》的乐调是“引商刻羽，杂以清角流徵”。“引商”的“引”，在中国的传统乐曲中是常见的，譬如“引令”、“引子”等，“引子”也叫做“起”，它和中华雅乐调“起音毕曲”的“起”是同一个含义。而“起音毕曲”用的往往是同一个音，而这一个音，也就是这个乐调的主音，它是最稳定、最具有“终止感”的音。那么，《阳春》、《白雪》的主音就是“商”音了。“刻羽”的“刻”，是深刻的“刻”，听了这个乐调，它能给人留下深刻的印象。这个音虽不是主音，但是它也有一定的稳定性和终止感，使用的也比较多，所以，也可以把它叫做第二主音或属音。在《阳春》、《白雪》中，它就是“羽”音。“清角”是针对角音而言的，它比角音高半音，如果角音和清角同用，在当时那就叫做“五声六律”。《阳春》、《白雪》没有用角音，所以它仅是“清徵调”饱含清角的乐曲。因此，汉代王充《论衡》就说：“夫《白雪》与《清角》或同曲而异名。”另外，“清角”又是逆生之律，可见楚国当时的音乐（俗乐）中，是可以公开使用逆生之律的。“流徵”就是徵音。“流”，就是流动的意思。说的是徵音在这个乐曲内，处于不稳定状态，没有“终止感”。换句话说，就是徵音是“经过音”，或者叫做“导音”。“杂以清角流徵”，“杂”，是夹杂、混杂的意思，可在前，可在后，也可在中间，混杂在一起来编排乐曲。以上几点，就是这篇乐调述评的全部内容。与前文联系起来讲，《阳春》、《白雪》的乐调属于上古时期中华雅乐“内调”（之调）的第二调。那时俗乐调（清平调）

刚刚开始形成，称其为“清徵调”。《阳春》、《白雪》是“清徵调”里的“商调”（现代也叫“商调式”）。

说来说去，大家可能还是不明白《阳春》、《白雪》究竟是什么样风格的乐曲。很可惜，老祖先那么优美动听的《阳春》、《白雪》却早已失传了，因此我无法把它翻译成现代乐谱来向大家展示。可是，根据这篇乐调述评，我可以为《阳春》、《白雪》找一个替身展示给大家。当然，我也可以根据这篇乐调述评，来写一首这样的乐曲，但那就涉嫌造假了。我要为《阳春》、《白雪》找的替身，它必须是大家都熟悉的、人人都会唱的歌曲，这样才更有说服力。在展示乐谱之前，我先把五声宫商谱与简谱的对等关系告诉大家：商 =2，羽 =6，清角（角）=4，徵 =5，宫 =1。然后，请看下面谱例：

《阳春》、《白雪》的替身乐曲

1=C4/4　　　　　　　　　　李健正　选曲　译谱

商(角)徵羽　商(角)徵羽　羽宫商(角)徵　徵(角)(角)商　商商商商　商商商商

2 4 5 6 | 2 4 5 6 | 6 1 2 4 | 5 — 5 4 4 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 |

商　商(角)　羽　羽徵　(角)　徵羽　徵　徵(角)　(角)商　商商　商商　商商　商商

2 — 2 4 | 6 — 6 5 | 4 — 5 6 | 5 — 5 4 4 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 |

北　京的　金　山上　光　芒　照　四　方，

羽　徵　(角)商　(角)　徵羽　商　(角)徵　商　商宫　羽宫　羽羽　羽羽　羽羽　羽羽

6 — 5 4 2 | 4 — 5 6 | 2 — 4 5 | 2 — 2 1 6 1 | 6 6 6 6 | 6 6 6 6 |

毛　主　席　就　是那　金　色的　太　阳。

商商宫羽　商商　宫羽　商　商商(角)羽羽　徵徵　徵(角)(角)商　商商　商商　商商　商商

2 2 1 6 | 2 2 1 6 | 2 2 2 4 6 6 | 5 5 5 4 4 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 |

多么温暖　多么明亮　把我们农奴的　心儿照　亮，

(角)　商(角)　徵羽　商商宫　羽　羽宫商(角)　徵　徵徵　徵(角)(角)商　商商　商商

4 2 4 5 6 | 2 2 1 6 — | 6 1 2 4 | 5 5 5 5 4 4 2 | 2 2 2 2 |

我们　迈步　走在　社会主义　幸福的大道　上。

商商商(角)商 商商商

2 2 2 4 2 | 2 2 2 0 |

哎 巴扎嗨。

注：(角)——清角。

这首歌是大家最熟悉的，在中国，曾经是几亿人都会唱的歌。用我们老祖宗的"引商刻羽，杂以清角流徵"乐调来分析解释它的乐调，符合率为百分之百。

首先，商音在这个乐曲里，是开始的音和结束的音，即"起音毕曲"的音。商音在全曲（包括前奏在内）的五个乐句中，四个乐句都是用商音结尾，表示了它的稳定性。这就是"引商"。这个乐曲里的羽音，既是最高音又是最低音，五个乐句中也有一个乐句是由它来结束的，因此给人留下了深刻的印象。这就是"刻羽"。本曲的所有角音，都是清角，即是"4"而不是"3"。本曲的所有徵音，都处于不稳定状态，不信你试试在"5"音上突然停顿，就会感到有一股刹不住车的惯性，这就是不稳定性，古人把它叫做"流徵"。本曲中还出现了少量的"1"音，这和我们估计的完全一样。行文至此，我还要引用朱载堉的一段话，朱载堉说："考证古律不引古诗而引今之乐章何也？就神乐观所易晓者喻，古乐非难知，孟子云'今之乐犹古之乐'，此谓也！"①

孟子所说，除讲政治之外，还指古今之乐律、乐调等乐理要素，自古至今都是一致的。我也认为，从伶伦到孟子，从孟子到朱载堉，再从朱载堉到今天，乐理要素都是一样的，这就是上古圣贤发现和发明乐律的伟大之处，我们上古的先哲发现的乐律、发明的乐调，是音乐上千古不变的真理。

另外，本曲的清角我是用"(角)"来表示的。当时雅乐中不用清角，所以没有这个唱名。可是俗乐中已经有了这个唱名，那是在五声六律的㐅[qie]工谱里。㐅[qie]工谱现在还存活在福建"南音"里，原先我以为它产生于汉、晋时代，现在看来战国时期它就在楚国流行了。上面的谱例我们是用西方的简谱唱的，因为五声宫商谱没有"(角)"这个唱名，无法唱。下面我们就用我们自己的、当时流行在郢都的俗乐㐅[qie]工谱来唱一遍。

---

① 引自《文渊阁四库全书》第二一三册，第634页，台北，台湾商务印书馆。

乂[qie]工谱的谱字和唱名是这样的：

下[ai]	乂[qie]	工	8六	ㄨ六	士[si]	乙
羽	宫	商	角	㊣角	徵	羽

"下"[ai]是低八度的羽音；"8六"读作"五六"，唱作"六"，它是南音五空管的六音，也是五度相生的六音，相当于简谱的"3"；"ㄨ六"读作"四六"，也唱作"六"，它是南音四空管的六音，也是四度相生的六音，相当于简谱的"4"。下边就是用乂[qie]工谱谱写的《阳春》、《白雪》替身乐曲谱例：

《阳春》、《白雪》替身乐曲谱例

(乂[qie]工谱)　　　　　　　　　　　　　　　　　李健正选曲译谱

(工ㄨ六士乙　工ㄨ六士乙　下乂工ㄨ六　士—士ㄨ六ㄨ六工　工工工工
工工工工)　工—工ㄨ六　乙—乙士　ㄨ六—士乙　士—士ㄨ六　ㄨ六工
　　　　　　北　京的　　金　山上　　光　芒　　照　四

工工工工　工工工工　乙—士　ㄨ六工　ㄨ六—　士乙　工—　ㄨ六士
方，　　　　　　　　毛　主　席　　　就　　是那　金　　色的

工—工乂　下乂　下下下下　下下下下　工工乂下　工工乂下
太　　　　　　　阳。　　　　　　　　多么温暖　多么明亮

工　工工　ㄨ六　乙乙　士　士　士ㄨ六　ㄨ六工　工工工工　工工工工
把　我们　农　奴的　心　儿　照　　　　　　　亮。

ㄨ六　工ㄨ六　士　乙　工　工乂下—下乂工ㄨ六　士　士士　士ㄨ六　ㄨ六工
我　　们　　迈　步　走　在　　社会主义　　幸　福的　　大　　道

工工工工　工工工　ㄨ六工　工　工　工
上。　　　　　　　哎　　　巴　扎　嗨。

以上两种谱例，笔者都没有注明具体的音高，这是因为"乐调分

析”只讲了五声，而不讲音律。也就是说，《阳春》、《白雪》可以随音律高下变动。王光祈给“引商刻羽，清角流徵”标上了“夹钟、仲吕、夷则、无射”四律，是一种毫无根据的造假。

总之，周代的雅乐，是目前世界上发现的唯一全面旋宫转调的乐种。它当时不但形成了“外调”（为调）、“内调”（之调），而且“内调”的转调方法已被俗乐吸收，正在形成“清商三调”的过程之中。到汉代形成了“清商三调”，再到唐代形成了“清平调”（俗乐二十八调），这都是依照雅乐内调的转调法则来设计的。

另外，关于《阳春》、《白雪》，我们用㐅[qie]工谱唱的时候，“起音毕曲”都是“工”音。要说明的是：㐅[qie]工谱的“工”音就是五声宫商谱的“商”音。到唐代半字谱产生以后，“工”音又随乐调变为四种音：在“六调”为“羽”音，在“尺调”（侧商调）为“商”音，在“上调”为角音，在“五调”为“徵”音。到了明代“工尺谱”产生以后，“工”音又成为固定的“角”音。我的琵琶老师杨少彝先生的师祖李芳园先生，1895年出版《南北派十三套大曲琵琶新谱》时，他所编的《阳春古曲》，起首用的就是“工”音，后来流行的琵琶曲《阳春白雪》起首用的也是“工”音。虽然我们都知道现代的《阳春白雪》是从民间乐曲《八板》改编的，但选择起首为“工”音的乐曲编为《阳春白雪》，恐怕与郢都古老的《阳春》、《白雪》起首为“工”音，总有点什么联系吧。不过，近现代的“工”音为角，上古的“工”音为商，知道这一点的人可能就不多了。

（未完，待续）

作者简介：李健正，男，1940年11月9日出生于西安市，祖籍陕西华阴。音乐学家，陕西省艺术研究所研究员、中国音乐家协会会员、中国南音学会理事、中国泉州南音集成专家委员会委员、首都师范大学中国诗歌研究中心兼职研究员、国际乐谱现代化协会（MNMA）会员。

“精列”与《精列》、《气出唱》及汉魏相和歌形态新论[①]

◇曾智安

（河北师范大学文学院，石家庄，050091）

提要：本文从“精列”释义入手，推翻前人旧说，认为“精列”是指蟋蟀，是应气之征，属于物候、节令话语系统。在此基础上，本文探讨汉魏相和歌中《精列》与《气出唱》两曲关系，认为它们与物候、节令话语系统中的“精列”、“气出”表达顺序完全一致，故而与《江南》构成组曲特征。本文进而推测，汉魏相和歌十七曲是由一系列组曲松散组合而成，带有组曲性质。曹操所作相和歌七曲，在魏明帝时期当是一套主题相对集中、完整的组曲，是对帝王既做人间圣主又成不死神仙这一浪漫理想的表达。这一主题明显超越了各首曲辞本身的内涵，显示出了音乐形态对曲辞内容的附加，是乐府诗研究中值得格外注意的问题。

关键词：精列　气出唱　蟋蟀

本文所指的汉魏相和歌是狭义的概念，即相和歌十七曲。[②]对这些乐曲的主题探讨历来令人倍感棘手。这些乐曲多数都无古辞流传。曹操、曹丕虽然为其中部分乐曲作有曲辞，但所作曲辞多是借古题写时事、抒怀抱，与乐曲产生的背景即已不合，不能作为依据。又汉代乐府多以起首部分辞句为题，曲题很少能概括乐曲主题。相和歌曲题更是如

---

① 本文为教育部人文社会科学研究青年基金项目“乐府诗音乐形态与文学特点关系研究”（10YJC751005）的阶段性成果。

② 据李善注《长笛赋》中所引《歌录》，“古相和歌”有十八曲。又据《古今乐录》转引张永《元嘉正声技录》，“相和”有十五曲。又据《宋书·乐志》，“相和”原本为十七曲，后朱生、宋识、列和复合之为十三曲。目前所能知道的曲题共十七个。故本文取相和十七曲的概念。分别见（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》，第18卷，第249页，北京，中华书局，1977；（宋）郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，第382页，北京，中华书局，1979；（梁）沈约《宋书》，第21卷，第603页，北京，中华书局，1974。

此。其中《精列》、《气出唱》两曲尤为突出。现存十三曲有辞的相和歌中，其各曲或本有古辞，或曲题差可揣摩，其意旨仿佛可得。只有《精列》和《气出唱》两曲既无古辞，曲题又辞气难通，遂成为其中的最大问题。而这一问题又关涉到对汉魏时期相和歌形态特征的认识，故极有探讨的必要。本文拟从对"精列"的讨论入手，对《精列》、《气出唱》两曲的来源、曹操相和歌的乐曲结构及其主题等问题更作探求。

一、再释"精列"

关于汉魏相和歌《精列》中"精列"的所指，前此的解释约有三种。第一种是从曹操所作曲辞的题旨入手，认为"精列"是指精气分裂，谓血肉之躯，终必敝坏。《精列》与《气出唱》共同表达了"神气无时而亡，精血有时而坏"的主题。[①]第二、三种解释均从词源学入手，但结论截然不同。一则认为"精列"是"蜻蛚"的别音，即蟋蟀；一则认为"精列"是"鹡鸰"的转语，即雝渠鸟。[②]此三种解释中，第一种全从曹操曲辞内容入手，未能追溯该曲起源状况，不能服人；第二种解释虽有词源学的依据，但并未论及该曲以虫名为曲题的缘由，不能尽惬人意；第三种解释则进一步说明了雝渠鸟与《精列》之关系。如章太炎在回答《说文解字》"雝"部的训诂问题之后说："雝鸟渠飞则鸣，行则摇，故声音赴节者谓之雝。《乐府》有《精列篇》，象其节奏，故音和谓之雝。"[③]张澜在此基础上论证"精列"即鹡鸰，甚至是精卫，并以精卫的神话色彩解释了曹操《精列》曲辞中的游仙主题。[④]综合上述，似乎以第三种解释最为可信。但实则不然。因为这是探讨汉魏相和歌相关问题的起点，故须详细讨论。

关于"精列"指鹡鸰鸟之说，最早见于许慎《说文解字》。其释

---

① 朱乾、黄节等人持这种看法。见黄节《汉魏乐府风笺》，第9卷，第107—108页，北京，中华书局，2008。

② 关于这两种解释，张澜列举有极丰富的材料，请参看其《"精列"考》，《学术研究》，2007年第2期。

③ 章太炎《小学答问》，见《章氏丛书》，第276页，台北，世界书局，1982。

④ 见张澜《"精列"考》及其《"精列"题旨考辨》。后文较之前文有更进一步的推测，但笔者并未见到其纸媒形态。这里依据"先秦史——共享社区"的转帖。

"雁"部："雁，石鸟。一名雝渠。一曰精列。"[1]这是因为雝渠又名脊令，即鹡鸰，其转音即"精列"。但郭璞释扬雄《輶轩使者绝代语释别国方言》"蜻蛚"条说："即促织也。精列二音。"[2]以为"精列"即蟋蟀。二说矛盾。郭璞晚出，似乎不及许慎权威。然二者之外，还有郑玄含混提及"精列"。《周礼·冬官·考工记·梓人》篇：

> 梓人为笋虡。天下之大兽五：脂者，膏者，赢者，羽者，鳞者。宗庙之事，脂者、膏者以为牲；赢者、羽者、鳞者以为笋虡；外骨、内骨，却行、仄行、连行、纡行，以脰鸣者，以注鸣者，以旁鸣者，以翼鸣者，以股鸣者，以胸鸣者，谓之小虫之属，以为雕琢。[3]

郑玄注释："外骨，龟属。内骨，鳖属。却行，螾衍之属。仄行，蟹属。连行，鱼属。纡行，蛇属。脰鸣，蛙黾属。注鸣，精列属。旁鸣，蜩蜺属。翼鸣，发皇属。股鸣，蚣蝑动股属。胷鸣，荣原属。"[4]以为"精列"属"以注鸣"一类。但郑玄并未因此指出"精列"为何种动物。章太炎《新方言》释"以注鸣"之"注"为"咮"，即鸟嘴，并引郑玄此处"精列属"之释为证。[5]此即以"精列"为鹡鸰之意，与其《小学答问》中对"雝"之解释两相呼应。张澜紧承章太炎之说："注既为鸟嘴，'精列'当为鸟，适符《考工记》中所谓'羽者'也。"[6]因《考工记》中"羽者"为"大兽"，而"以注鸣"者为"小虫之属"，两者适相矛盾，故其又补充说："'谓之小虫之属'的'小虫'并非现今意义上的昆虫概念，只是指动物中体型较小者。古时之'虫'本来就可以指包含人在内的一切动物。"[7]据此，则"精列"指鹡鸰鸟之观点似乎也获得郑玄所提供材料之支持，且

---

①（清）段玉裁《说文解字注》，第142页，上海，上海古籍出版社，1981。

② 华学诚汇证，王智群、谢荣娥、王彩琴协编《扬雄方言校释汇证》，第723页，北京，中华书局，2006。

③（清）孙诒让《周礼正义》，第81卷，第3374—3376页，北京，中华书局，1987。

④（清）孙诒让《周礼正义》，第81卷，第3376页，北京，中华书局，1987。

⑤ 章太炎《新方言（附岭外三州语）》第93页，《章氏丛书》第4种，浙江图书馆1919年校刊。

⑥ 张澜《"精列"考》，《学术研究》，2007年第2期。

⑦ 见张澜《"精列"题旨考辨》，这里依据"先秦史——共享社区"的转帖。

颇为圆通。

但章太炎等人在这点上实则大误。“以注鸣”之“注”并非专指鸟嘴。《考工记》中的“以注鸣”，郑玄只有“精列属”一处例释。但许慎《说文解字》中还另外提供了两处释例。此两处释例中，“注”都是“虫”嘴。《说文解字·虫部》“虺”条：“以注鸣者。《诗》曰：‘胡为虺蜥。’从虫兀声。”又“蚖”条：“荣蚖，它（蛇）医，以注鸣者。从虫元声。”[①]此两处明确指出，虺、蚖都是“以注鸣者”。虺、蚖都是蜥蜴类动物，并非鸟类，这是汉代“注”并不特指鸟嘴的铁证。章太炎释《考工记》而不及参考《说文解字》此二条，当是千虑一失。

从许慎的释例来看，“以注鸣”恰恰是虫类的特点，而非鸟类。按许慎不仅在“虺”、“蚖”部下特标“以注鸣者”，并且在“蛢”部下标“以翼鸣者”，在“蝉”部下标“以旁鸣者”，在“蜙”部下标“以股鸣者”，在“蠵”条下标“以胃鸣者”[②]，除“以胃鸣者”略不同于《考工记》中“以胷鸣者”外，其他各条均同。[③]据此可知，许慎解字的同时更是在解经，即努力回答《周礼·考工记》中的这一问题。其就《考工记》中六种不同鸣叫方式所举之例全在“虫部”，无一与鸟类有关，说明其解释“以注鸣者”等的立足点，正是《考工记》中的“小虫之属”，与作为“大兽”的“羽者”恰为两类。这是对《周礼》本经的遵守。从此看出，“以注鸣”之“注”不可能是指鸟嘴。

郑玄释《考工记》“以注鸣”虽然是对许慎的修正，但更是对许慎和《考工记》的遵守。按《考工记》此段文字乃是说明小虫奇特的鸣叫方式，郑玄之注，即为此种种奇特方式提供例证。其对《考工记》“小虫之属”的释例，除“精列”尚不明确外，其他各类分别为蟾蜍类、蝉类、甲虫类、蝗虫类、蜥蜴类，与许慎所举的“蝉”、“蛢”、“蜙”以及“虺”、“蚖”等完全一致。[④]说明郑玄解经主要本自许慎，力图与《考工

---

① 以上两条记载均见（清）段玉裁《说文解字注》，第664页，上海，上海古籍出版社，1981。

②（清）段玉裁撰《说文解字注》，第667—668页、671—672页，上海，上海古籍出版社，1981。

③“胷”、“胃”实则为异文。贾逵以为当作“胃”，许慎乃是本于贾逵。关于这一点见孙诒让《周礼正义》，第81卷，第3379页，北京，中华书局，1987；（清）段玉裁《说文解字注》，第672页，上海，上海古籍出版社，1981。

④ 孙诒让征引各家所释，（清）孙诒让《周礼正义》，第81卷，第3378页，北京，中华书局，1987。

记》保持一致。其不同之处，在于郑玄认为“蚖”等蜥蜴类小虫并非如许慎认为的那样“以注鸣”，而是“以胷鸣”，故而在“以注鸣者”中追加了许慎所未曾提及的“精列”。但这“精列”显然仍在《考工记》与许慎的分类之中，即属于虫部，而非鸟部。因此，郑玄“以注鸣，精列属”乃就小虫而言，并非鸟类。郭璞之说，反倒是渊源有自。

但关于“精列”指鹡鸰鸟一说，张澜又提供一条证据，即银雀山汉简第2436条《三十时》中有“尽三日，奏古（姑）冼，精列登堂”之语[①]。张澜认为，“‘姑冼’是三月律，亦即阳历之四月，并非蟋蟀活跃的季节”[②]，故西汉前期的这一“精列”不是指蟋蟀，而是指鹡鸰鸟。此论亦似是而非。如张澜所述，鹡鸰鸟即雝渠，本为水鸟。此鸟曾出现于《诗经·小雅·常棣》中：“脊令在原，兄弟急难。”毛传：“脊令，雝渠也，飞则鸣，行则摇，不能自舍耳。急难，言兄弟之相救于急难。”郑玄笺：“雍渠，水鸟，而今在原，失其常处，则飞则鸣，求其类，天性也。犹兄弟之于急难。”[③]可知鹡鸰为水鸟，不能“失其常处”。明乎于此，可知张澜此说更加不能成立：即便蟋蟀不能三月“登堂”，难道不能“失其常处”的水鸟反倒能三月“登堂”？故此论亦不合情理。

蟋蟀“三月登堂”并非指其活跃而言，而是别有所指。按蟋蟀之活动，文献记载颇有矛盾处。《吕氏春秋·季夏纪》：“凉风始至。蟋蟀居宇。鹰乃学习。腐草化为蚈。”[④]《礼记·月令》：“温风始至，蟋蟀居壁，鹰乃学习，腐草为萤。”[⑤]《淮南子·时则训》作：“凉风始至。蟋蟀居奥。鹰乃学习。腐草化为萤。”[⑥]关于此风究竟为凉风还是温风无关宏旨，可以不论。但蟋蟀六月居于宇、壁、奥间则无疑义。然《诗经·豳风·七月》云：“七月在野，八月在宇，九月在户，十月蟋蟀入我床下。”则蟋蟀七月“在野”，与前此文献中六月即“居宇”、“居壁”、“居奥”矛盾。对此孔颖达的解释最为透彻，其《礼记正义》云：“‘蟋蟀居

① 见吴九龙释《银雀山汉简释文》，第133页，北京，文物出版社，1985。

② 见张澜《“精列”题旨考辨》，这里依据“先秦史——共享社区”的转帖。

③（汉）毛亨传、（汉）郑玄笺、（唐）孔颖达正义、龚抗云等整理《毛诗正义》，第9卷，第666页，北京，北京大学出版社，2000。

④（战国）吕不韦著、陈奇猷校释《吕氏春秋新校释》，第6卷，第314页，上海，上海古籍出版社，2002。

⑤（清）孙希旦集解《礼记集解》，第16卷，第456页，北京，中华书局，1989。

⑥ 何宁撰《淮南子集释》，第5卷，第405页，北京，中华书局，1998。

壁’者，此物生于土中，至季夏羽翼稍成，未能远飞，但居其壁，至七月则能远飞在野。”[①]又其《毛诗正义》云：“以入我床下，是自外而入。在野、在宇、在户，从远而至于近，故知皆谓蟋蟀也。……《月令》季夏云‘蟋蟀居壁’，是从壁内出在野。”[②]据此，孔颖达以为蟋蟀之活动，大体经历从室内向室外又从室外向室内的反复过程。据《礼记·月令》，孟春之月“东风解冻，蛰虫始振”；仲春之月，“雷乃发声，始电，蛰虫咸动，启户始出”。[③]至于三月，据《吕氏春秋》，是生气最盛之时，“生者毕出，萌者尽达”[④]。蟋蟀若虫在每年公历四五月间孵化，正是农历三月左右。故银雀山汉简中“精列”的“三月登堂”可解释为蟋蟀三月出土，入于室内，与孔颖达注释符合。这较之将其释为水鸟显然更加合乎情理。

汉代“精列”同时亦为“蟋蟀”之别称，与当时对“蟋蟀”名称的改变有关。两汉时期，人们一改蟋蟀的传统名称，转而称其为“蜻蛚”。扬雄《輶轩使者绝代语释别国方言》：“蜻蛚（郭璞注：即趣织也。精列二音。）楚谓之蟋蟀，或谓之蛬（郭璞注：梁国呼蛬，音巩），南楚之间谓之蚟孙（郭璞注：孙一作丝）。”[⑤]又王逸注宋玉《九辩》中“哀蟋蟀之宵征”一句：“见蜻蛚之夜行，自伤放弃，与昆虫为双也。”[⑥]又《艺文类聚》“蟋蟀”条引蔡邕《月令章句》：“蟋蟀，虫名。斯螽、莎鸡之类。世谓之蜻蛚。”[⑦]此三则材料均舍蟋蟀而称蜻蛚，说明汉代蟋蟀更通行的名称是蜻蛚。龚群虎即指出：“‘蟋蟀’当时似乎已经不再是通语，

---

①（汉）郑玄笺、（唐）孔颖达疏、龚抗云整理《礼记正义》，第16卷，第594页，北京，北京大学出版社，2000。

②（汉）毛亨传、（汉）郑玄笺、（唐）孔颖达正义、龚抗云等整理《毛诗正义》，第8卷，第588页，北京，北京大学出版社，2000。

③（汉）郑玄笺、（唐）孔颖达疏、龚抗云整理《礼记正义》，第14卷，第531页；第15卷，第556页，北京，北京大学出版社，2000。

④ 陈奇猷《吕氏春秋新校释》，第3卷，第123页，上海，上海古籍出版社，2002。

⑤ 华学诚汇证，王智群、谢荣娥、王彩琴协编《扬雄方言校释汇证》，第723页，北京，中华书局，2006。

⑥（宋）洪兴祖《楚辞补注》（重新修订本），第184页，北京，中华书局，1983。

⑦（唐）欧阳询撰、汪绍楹校《艺文类聚》，第97卷，第1688页，上海，上海古籍出版社，1999。

秦晋间的说法更可能是‘蜻蛚’。”[①]而如郭璞所述，“精列”正是“蜻蛚”的“二音”。故而汉代的“精列”亦指蟋蟀。

汉代“精列”亦指蟋蟀，则相和歌之《精列》亦可指蟋蟀。若联系其他曲题所透露之消息，则可知此一推测更为合理，且颇能显示出相和歌整体情况的另一方面。

二、“精列登堂”与《气出唱》、《精列》及相和歌的结构

上文所论汉代“精列”指蟋蟀之说中，最堪注意者，在于蟋蟀（精列）与节气之间所透露出来的物候消息。

蟋蟀自古即被视为节气变化之物候表征。上文所引《吕氏春秋·季夏纪》、《礼记·月令》、《淮南子·时则训》、《诗经·豳风·七月》中关于蟋蟀之记载均为显证。银雀山汉简《三十时》的“尽三日，奏姑冼，精列登堂”亦是应气之征。《三十时》是汉代前期时令书，旨在说明时令、节气变化及其物候表征。姑冼即“气”之一种，所对应的时令是农历三月。《吕氏春秋》：“季春之月……其音角，律中姑冼。”[②]三月为生气最盛之时。《吕氏春秋·季春纪》：“是月也，生气方盛，阳气发泄，生者毕出，萌者尽达，不可以内。”[③]动植物界均有一定的应气之征：“桐始华。田鼠化为鴽。虹始见。萍始生。”[④]此时蟋蟀若虫亦破土而出。《三十时》显然是将“精列登堂”视为三月“生气方盛”之征。

在这一背景下，“精列登堂”背后所隐藏的节气知识就变得格外重要。按《三十时》采用“五行时令”系统，与传统的“四时时令”系统有别。[⑤]其显著特点，是将“节”与“气”结合起来说明时令，对“时

---

① 龚群虎《南方汉语古越语底层问题新探》，载《民族语文》，2001年第3期。

② 陈奇猷《吕氏春秋新校释》，第3卷，第123页，上海，上海古籍出版社，2002。

③ 陈奇猷《吕氏春秋新校释》，第3卷，第123页，上海，上海古籍出版社，2002。

④ 陈奇猷《吕氏春秋新校释》，第3卷，第123页，上海，上海古籍出版社，2002。

⑤ 李零《读银雀山汉简〈三十时〉》，《简帛研究》，第二辑，第194—201页，北京，法律出版社，1996。

节”往往给出相应的“气名”。对此李零解释得非常清楚：

> 它的“节”、“气”相配也很有特色。如春有“生气”，秋有“杀气”，“生气”与“杀气”相对。夏有“柔气”，冬有“刚气”，“柔气”与“刚气”相对。另外还以“闭气”、“盛气”等名穿插其间，表示阴阳消长的进退曲折。它的时节名也有不少是取名于气，或与气有关，如“少受”至“春没”多标“生气”。“生气”是表示阴气之起，其升起是有一个过程的。“少受”是初受生气（故曰“起生气”），“乃生”，是渐生生气，“中生”是继生生气。“始夏”至“夏没”，乃阴绝阳盛之时，也有一个过程。①

《三十时》将春、夏、秋、冬四季分别视作“生气”、“柔气”、“杀气”和“刚气”的发展历程。其中最值得注意之处，是无论何种“气”都有一个连续发展的过程，对应不同的节令，且有特定的名称。“生气”也是如此。在不同的时节，“生气”经历了不同的阶段，并分别形成了“始解”、“起生气”、“生气”等名称。“生气”的最初状态为“始解”。这是指“生气”发生。这一状态在管子的“三十时节”里有更形象的名称：“地气发”。②它们都是对应二十四节气中的“立春”，指“生气”初生。最晚到东汉时，“生气”的初生又被称为“气出”，指春天时阳气从土里出来。班固《白虎通》载：“木在东方。东方者，阴阳气始动，万物始生。木之为言触也，阳气动跃，触地而出也。”③这是讲春天之“气”的初生是“触地而出”。许慎《说文解字》“埱”部：“气出土也。一曰始也。从土叔声。”④许慎将“气出土”与“始”结合释“埱”，正与《白虎通》同义。故而《三十时》中的“始解”实则是指“气出”，是“立春”时的应气之征。而如同上文所述，“精列登堂”是三月“生气”的应气之征，故而“气出”与“精列”在时令的表达里构成了同一话语体系，并且表现出时令上的推进关系。

---

① 李零《读银雀山汉简〈三十时〉》，《简帛研究》，第二辑，第208页，北京，法律出版社，1996。

② 李零《读银雀山汉简〈三十时〉》，《简帛研究》，第二辑，第198—208页，北京，法律出版社，1996。

③（清）陈立撰、吴则虞点校《白虎通疏证》，第4卷，第167页，北京，中华书局，1994。

④（清）段玉裁撰《说文解字注》，第690页，上海，上海古籍出版社，1981。

"精列"与"气出"在时令表达中构成同一话语体系，且有时令上的推进关系，这很容易让人想起汉魏相和歌中的《气出唱》和《精列》。这两个乐曲也正是前后联系在一起的。而汉魏相和歌十七曲应该是一套组曲，各曲之间有固定的排列顺序。翟景运认为："《歌录》所云《气出》、《精列》二曲的顺序与《宋志》和张永《技录》并无二致，三家说法均言之凿凿，由此可见相和歌十七曲必然是有固定的排列顺序的。"[1]此论甚有道理。又据《吕氏春秋》，春季三月，孟春和季春均有应节气之祭祀、合乐活动。《吕氏春秋·孟春纪》："立春之日，天子亲率三公九卿诸侯大夫以迎春于东郊。还，乃赏公卿诸侯大夫于朝。"[2]《吕氏春秋·季春纪》："是月之末，择吉日，大合乐，天子乃率三公九卿诸侯大夫亲往视之。"[3]此一为立春、一为三月之末，正是"气出"与"精列登堂"之时，与《气出唱》、《精列》曲题及其所包含的节气意味完全吻合，而此类祭祀、合乐正有音乐需求。综合这些因素，汉魏相和歌的《气出唱》、《精列》与时令表达话语体系中的"气出"、"精列登堂"之间，有了众多蛛丝马迹的关联。由此推测，这两曲最初的产生，或者与春季群体性的应节气祭祀活动有关。关于这点，或还可以从马融事迹中得一证明。马融《长笛赋》自序云：

> （融）既博览典雅，精核数术，又性好音，能鼓琴吹笛，而为督邮，无留事，独卧郿平阳邬中。有雒客舍逆旅，吹笛，为《气出》、《精列》相和。融去京师逾年，暂闻，甚悲而乐之。[4]

雒客吹笛，"为《气出》、《精列》相和"，可见此二曲正是联合表演。马融闻二曲"甚悲而乐之"，其原因是"去京师逾年"。"去京师"为家园之思，但"逾年"则是岁月之感。这种岁月之感，应该与《气出》、《精列》乐曲中的时令内涵有关。

---

① 翟景运《再论相和歌及其与清商三调的关系》，载《乐府学》第1辑，北京，学苑出版社，2006。

② 陈奇猷《吕氏春秋新校释》，第1卷，第1页，上海，上海古籍出版社，2002。

③ 陈奇猷《吕氏春秋新校释》，第3卷，第124页，上海，上海古籍出版社，2002。

④（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》，第18卷，第249页，北京，中华书局，1977。

《气出唱》、《精列》乐歌或与节气、时令有关，极易使人联想汉魏相和歌中的第三曲《江南》很有可能也是如此。《江南》的主题有诸种说法，但其所描写的采莲活动来自于江南民间的劳动与民俗，此点殆无可疑。而这种劳动、民俗能改造成乐歌，多半也来自于节令性歌舞的需求。夏季三个月中，据《吕氏春秋》，季夏正当忙碌时节，整个国家都忙于收获，并无大型的节令歌舞活动。孟夏的立夏日有祭祀和礼乐活动："立夏之日，天子亲率三公九卿大夫以迎夏于南郊，还，乃行赏，封侯庆赐，无不欣说。乃命乐师习合礼乐。"[①]仲夏亦有类似活动："是月也，命乐师，修鞀鞞鼓，均琴瑟管箫，执干戚戈羽，调竽笙埙篪，饬钟磬柷敔。命有司，为民祈祀山川百原，大雩帝，用盛乐。乃命百县，雩祭祀百辟卿士有益于民者，以祈谷实。农乃登黍。"[②]《江南》古辞所描写的"采莲"情境不可能发生于立夏，但仲夏则完全可能。从这一角度看，《江南》乐曲也反映出一定的节令色彩。

汉魏相和歌中的《气出唱》、《精列》、《江南》均与节令有一定关联，且分别对应着从立春到仲夏的节令变化，则它们表现在乐曲上，很有可能是一套表现节令活动的小型组曲。即在翟景运推测的基础上，可以进一步认为，相和歌十七曲很可能都是由一些互有关联的小型组曲松散组合而成。现存相和歌十七曲中，《武陵》、《鹍鸡》两曲没有排序，暂且不论。已排序的十五曲乐歌，其主题呈现一定的组合性特征。除上文所论《气出》、《精列》、《江南》三曲均与时令有关外，第四、五、六三首均涉及征戍主题。第四首《度关山》虽无古辞，但曲题为征戍之义；第五首《东光》中有"诸军游荡子，早行多悲伤"之语，第六首《十五》不存古辞，但前人已经指出，其本辞很有可能即梁鼓角横吹曲辞中的《十五从军征》，也是征戍之辞。[③]则这三首乐歌似乎为同类主题之组曲。又第七首、第八首均为挽歌。第七首《薤露》、第八首《蒿里》本为一曲挽歌，被李延年破为二首，前者送王公

① 陈奇猷《吕氏春秋新校释》，第4卷，第188页，上海，上海古籍出版社，2002。

② 陈奇猷《吕氏春秋新校释》，第5卷，第244页，上海，上海古籍出版社，2002。

③ 朱乾《乐府正义》卷五解释曹丕《十五》曲辞："此魏文从军，即其行役道路所经见而兴慨也。古辞有《十五从军征》诗，疑即此《十五》，而魏文拟之也。"见魏宏灿校注《曹丕集校注》注释所引，第5页，合肥，安徽大学出版社，2009。

贵人，后者送士大夫庶人，[1]其间关联至为明晰。第九首和第十首可能均与朝觐有关。第九首《觐歌》当为觐见君主之歌，第十首《对酒》则有宴飨之意，二者之间似有关联。第十一、十二首则关乎人生命运。第十一首《鸡鸣桑树颠》说富贵，第十二首《乌生八九子》说寿命，且二者曲题也颇为对称。第十三、十四、十五则可能演绎阶级故事。第十三首《平陵东》说劫持，第十四首《东门》说抢劫，第十五首《陌上桑》说女子反抗贵族调戏。三者类型接近。如此，这相和歌十五曲，大致可以分为六个不同主题的乐曲组合。另外两曲《武陵》、《鹍鸡》，虽然不知道它们的确切排序，但从曲题来看，似乎也可以归入到这六个主题的乐曲组合之中。如《武陵》之与《平陵东》，《鹍鸡》之与《鸡鸣桑树颠》，似乎并非毫无关联。

相和歌十七曲能分成六个不同主题的乐曲组合，且这些乐曲的主题组合与其乐曲的排列顺序也基本一致，这中间的种种关联，似乎不能完全以巧合视之。考虑到汉代乐府虽多采自民间，但都经过乐府机构中乐工的整理，以迎合不同对象、不同场合的娱乐需求，相和歌十七曲很有可能由数个系列小型组曲混合而成，根据场景的需求，构成不同的套曲以供表演。

以此为基础，可以更深刻地理解曹魏明帝时期关于曹操相和歌的乐曲结构及内在主题。

三、曹操相和歌的组曲特征及曲辞主题

相和歌十五曲中，曹操为其中的数个曲题创作了曲辞。现存曲辞主要收录于《宋书·乐志》中，涉及《气出唱》、《精列》、《度关山》、《薤露》、《蒿里》、《对酒》及《陌上桑》七个曲题。但这并非曹操相和歌辞的全部。《乐府诗集》转引的《古今乐录》说："《觐歌》，张录云无辞，而武帝有《往古篇》。《东门》，张录云无辞，而武帝有《阳春篇》。"[2]说明曹操还为《觐歌》与《东门》两个曲题创作过曲辞。但现存曹魏明帝时期的相和歌十三曲中，只保留了曹操前七个曲题的相关曲辞，未及《觐歌》与《东门》。《宋书·乐志》载：

---

①（宋）郭茂倩《乐府诗集》，第27卷，第396页，北京，中华书局，1979。
②（宋）郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，第382页，北京，中华书局，1979。

> 《相和》，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。[①]

这应该是曹魏明帝时期相和歌表演的实际情况。曹操已经作辞的《觐歌》、《东门》也遭到淘汰，只能说明魏明帝时复合的这些乐曲已经形成了相对集中、完整的主题，而这两首乐歌及曹操的曲辞并不符合主题的整体要求。魏明帝复合后的十三曲中，曲辞由三部分构成：六曲古辞、七曲曹操辞以及两曲曹丕辞。[②]曹操涉及的乐曲、曲辞数量大抵与古辞及其乐歌持平。从这点来看，魏明帝时对相和歌的整理，应该是以古辞及曹操辞为主而展开的。在这个意义上，本是一部的相和歌被"魏明帝分为二"，很有可能是被魏明帝以曹操辞、古辞为基础，分成了两组主题相对完整的套曲。

古辞暂且不论。值得注意的是，曹操所作七首乐歌曲辞的内容表现出非常连贯的推进逻辑，即由神仙世界转至人间世界，复归于神仙世界。《气出唱》有三首曲辞，但三首其实连贯一体。曹操以北方神仙自居，共同构成了完整的四方神仙系统[③]，表达了诗人对神仙世界的渴望。《精列》一方面"思想昆仑居"，另一方面认识到"造化之陶物，莫不有终期"，"陶陶谁能度"。这是从理性上怀疑自己进入神仙世界的可能。《度关山》主要关注自己在人间世界如何建功立业："立君牧民，为之轨则。"并间接对后世表示了不满："嗟哉后世，改制易律。"在接下来的《薤露》和《蒿里》中，曹操着力描述当时的乱世境况，即汉室颠覆、群雄纷争、生灵涂炭。《对酒》则是表现太平盛世："对酒歌，太平时，吏不呼门。王者贤且明，宰相股肱皆忠良，咸礼让，民无所争讼"，并且"耄耋皆得以寿终，恩德广及草木昆虫"。这当是基于对当时社会现状的反思愿望。最后是《陌上桑》"驾虹霓"篇。在这首曲辞中，诗人重回神仙世界："济天汉，至昆仑，见西王母，谒东君。交赤松，及羡门，受要秘道爱精神。"将曹操这七个乐曲的所有曲辞按顺序排列，

---

① 《宋书》，第21卷，第603页，北京，中华书局，1974。

② 其中《陌上桑》分别有曹丕《弃故乡》、古辞《今有人》、曹操《驾虹霓》三首曲辞。见《宋书》，第21卷，第607—608页，北京，中华书局，1974。

③ 参看农作丰《关于曹操游仙诗的评价》，《广西师范大学学报》，1993年第1期。

可以发现各曲的主题虽然不同，但其连贯的逻辑性非常完整：首先是诗人渴望进入神仙世界，但是自己又有所怀疑；然后是诗人着眼于人世，试图在人世间建立功业，通过描述自己所处时代的混乱状态，表达了诗人试图结束混乱、重造太平盛世的理想；最后，诗人表达出再次进入神仙世界的隐约欲望。

特别值得注意的是，曹操这七首乐歌曲辞对神仙世界的两度进入都是以西王母世界为主要对象，且以西王母作为神仙代表。《气出唱》三首曲辞，分别叙述游历泰山、华阴山及君山的神仙世界。但三座名山只是作为神仙世界的模糊背景存在，并无具体的地理意义。而神仙世界里，显然以西王母为主体。游泰山之辞中，神仙形象非常空泛，只是被含混地称为“仙人玉女”。但在叙述华阴山之游中，忽然插入“遨游八极，乃到昆仑之山，西王母侧”一段；在叙述君山之游中，亦插入“乃到王母台，金阶玉为堂，芝草生殿旁”一段。西王母成为三首曲辞中最明确的神仙形象。而《陌上桑》“驾虹霓”篇中，再次出现“济天汉，至昆仑，见西王母，谒东君”之语。换言之，在曹操的想象中，西王母是神仙世界的主宰。

曹操这七首乐歌曲辞所表达的理想、所采取的结构，都应该来源于周穆王见西王母的传说，表现的是当时君主的一种浪漫理想：在人间建立理想社会后，自己进入神仙世界，与天地同寿。这一理想以《穆天子传》所载最为明确：

> 乙丑，天子觞西王母于瑶池之上。西王母为天子谣曰：“白云在天，山陵自出。道里悠远，山川间之。将子无死，尚能复来。”天子答之曰：“予归东土，和治诸夏。万民平均，吾顾见汝。比及三年，将后而野。”①

见王母之后，复归东土，使“万民平均”，最后“吾顾见汝”。这与曹操七首乐歌曲辞的内在逻辑完全一致。《穆天子传》为汲冢竹书之一，出土于晋太康二年（281 年），自然不能为曹操等人看到。但关于周穆王见西王母的故事实则很早即已流传。《史记·赵世家》载：“缪王使造父御，西巡狩，见西王母，乐之忘归。而徐偃王反，缪王日驰千里马，攻徐偃王，大

① 《汉魏六朝笔记小说大观》，第 14 页，上海，上海古籍出版社，1999。

破之。乃赐造父以赵城，由此为赵氏。”[①]《焦氏易林》“临之履”条载：“驾龙骑虎，周遍天下。为神人使，西见王母，不忧危殆。”[②]且周穆王的这种帝王理想，在汉代一度以黄帝的故事反复重现。贾谊《新书·修政篇》：

> 故黄帝职道义，经天地，纪人伦，序万物，以信与仁为天下先。然后济东海，入江内取绿图，西济积石，涉流沙，登于昆仑。于是还居中国，以平天下。天下太平，唯躬道而已。[③]

这里的黄帝“登于昆仑”，又“还居中国，以平天下”，显然与周穆王见西王母的故事发生了重合。《史记·孝武本纪》载齐人公孙卿向汉武帝介绍黄帝故事，其中更补充说到了黄帝平定天下之后的事情：

> 天下名山八，而三在蛮夷，五在中国。中国华山、首山、太室、泰山、东莱，此五山黄帝之所常游，与神会。黄帝且战且学仙。患百姓非其道，乃断斩非鬼神者。百余岁然后得与神通。[④]

公孙卿说黄帝“百余岁然后得与神通”，这就将贾谊所说的黄帝之事补充得更为完整，也更符合君主们的人生理想：做完人间圣主，再做永生神仙。史载汉武帝听完公孙卿的介绍后说：“嗟乎！吾诚得如黄帝，吾视去妻子如脱鵕耳！”[⑤]这足以见出汉代君主的浪漫理想。以此反观曹操在相和歌中的这七首曲辞，其从神仙世界进入人间世界、复归于神仙世界的逻辑结构，显然构成了对黄帝故事、周穆王故事中所透露帝王理想的回应。换言之，曹操的这七首曲辞，合在一起，实则是意欲表达帝王的这种人生理想。

如前所述，曹操创作的相和歌曲调除了这七首之外，还有《觐歌》“往古篇”、《东门》“阳春篇”，但是在明帝复合后的十三曲中，并不包括这两首乐歌及其曲辞。这当然不会是因为曹操曲辞不存，而只能从明

---

①《史记》，第43卷，第1779页，北京，中华书局，1959。

②（汉）焦延寿著，尚秉和注，尚秉义点校《焦氏易林注》，第191页，北京，光明日报出版社，2005。

③（汉）贾谊撰，阎振益、钟夏校注《新书校注》，第9卷，第359页，北京，中华书局，2000。

④《史记》，第12卷，第468页，北京，中华书局，1959。

⑤《史记》，第12卷，第468页，北京，中华书局，1959。

帝复合相和歌时有意淘汰了这两曲乐歌这一角度理解。换言之，曹操的这七首乐歌很可能构成了一组套曲，以表达帝王浪漫的人生理想。魏明帝将两部相和歌“更替夜宿”，恐怕亦与曹操这七首曲辞的主题专属于帝王有关。

四、余论

曹操总共为相和歌十七曲中的九首乐歌创作了曲辞，但只有七首乐歌被魏明帝采用，并且表现出非常连贯的逻辑主题，且其主题与前代君主的人生理想极为一致。这显然只能以曹操这七首乐歌经过了魏明帝有意的整合来解释。而这种整合再次回应了前文的推测：相和歌十七曲很有可能是由一系列松散的组曲联合而成。换个角度说，相和歌十七曲本身就带有组曲的性质。这对于更好地认识汉魏时期乐府诗音乐形态来说显然极有意义。

然而问题还不仅仅在此，还在于，对汉魏乐府诗音乐形态的这种认识会在很大程度上推动我们对乐府诗的认识。曹操的这七首乐歌曲辞，如果不考虑音乐形态，只从单首作品本身的主题来看，无疑会显得驳杂而不集中。但经过魏明帝时期的有意整合，以组曲的形态进行主题串联，则非常明显地表达出了对曲辞本身内涵的超越。换言之，音乐形态赋予了曲辞内容以更多的内涵，显示出了对曲辞内容的微妙控制。这是进行乐府诗研究时应该格外注意的问题。

作者简介：曾智安，男，1976 年生。现为河北师范大学文学院副教授，主要从事乐府诗研究。

唐宗庙雅歌的纂辑与宗庙礼乐的演变

◇张树国

（杭州，杭州师范大学古代文学与文献研究中心，310036）

提要：唐代宗庙雅歌的撰作与唐世宗庙制度的完善相伴随，从高祖时的“四庙”、太宗“六庙”直到玄宗时的“九庙”，反映了唐王室世系的绵延和正统性的确立。唐代七太子庙乐、仪坤庙乐是宗庙乐章中比较富于情感的部分。宗庙雅歌是宗庙祭祀仪式中的重要内容。

关键词：宗庙雅歌　宗庙礼乐　正统性

《乐府诗集·郊庙歌辞》中的唐代宗庙乐章从第十章开始到十二章结束，除掉开头《隋太庙歌九首》和十二卷末五代宗庙乐舞辞，占两章半篇幅，共22组，166首。[①]《旧唐书》卷三十一《音乐四》记载唐代宗庙乐歌，[②]与《乐府诗集》相比较，内容要少，文字亦有异同。如《乐府诗集·郊庙歌辞十一》记载代宗宝应以后《唐享太庙乐章》，《旧唐书·音乐四》缺《穆宗和宁舞》、《武宗大定舞》、《宣宗舞》、《懿宗舞》、《昭宗咸宁舞》；《乐府诗集·郊庙歌辞十一》载玄宗时《太清宫乐章》，《旧唐书·音乐四》未载；《郊庙歌辞十一》载有顺宗、德宗时《唐享文敬太子庙乐章》和宪宗时《唐享惠昭太子庙乐章》，《旧唐书·音乐四》未载。二书文字亦有不同之处，《乐府诗集》144页《钧天舞》“璚”，《旧唐书》1131页作“璇”，宋本《乐府诗集》作“琁”，“琁”、“璚”音同，因此致误；《乐府诗集》152页《钧天舞》“兵赋句骊”，宋本亦同。《旧唐书》1138页作“兵戢句骊”，《说文》：“赋，敛也。”戢，《说文》：“戢，藏兵也。《诗》曰：载戢干戈。”当以《旧唐书》说是。因

① 郭茂倩《乐府诗集》第10—12卷，第216—266页，北京，人民文学出版社影傅增湘藏宋本，2010。第141—173页，北京，中华书局，1979。

② 刘昫等撰《旧唐书》，第31卷，第1129—1149页，北京，中华书局，1987。

此，研究唐代宗庙乐章，应将《旧唐书·音乐四》、《乐府诗集》作为重要参考。此外，唐德宗时期王泾《大唐郊祀录》卷九《享礼一》保存了《荐献太清宫》、《荐献太庙》、《德明兴圣让皇帝庙》乐章，卷十《享礼二》保存了《享先农》、《享先蚕》、《释奠文宣王》、《释奠武成王》及《享先代帝王》乐章。[1]与郊祀乐章止于德宗时期不同，唐代诸帝除末帝哀帝外，几乎都有宗庙祭祀诗的制作。这些宗庙歌诗包括“常祀”与“非常祀”，“常祀”为享太庙乐章，属于“大祀”，对先帝的祭祀构成了唐代的帝王谱系；“非常祀”为立庙祭奠那些死于非命的皇室成员，借以安慰他们的灵魂；还有为一些历史人物立庙祭祀的篇章。

大唐雅乐的创制始于贞观初年，据唐代杜佑《通典》记载，太宗“命太常卿祖孝孙正宫调，起居郎吕才习声韵，协律郎张文收考律吕”，造“十二和乐，合四十八曲，八十四调”。开元时又造“三和乐”，称为“十五和乐”。采用钟、磬、柷、敔、晋鼓、节鼓、琴、瑟等传统乐器，谓之“雅乐”，应用于“郊庙、元会、冬至及册命大礼”。[2]与“大唐雅乐”相配的诗歌，本文称为“雅歌”。又据《通典》卷147《乐七》记载：

> （开元）二十五年（737年），太常卿韦縚令博士韦逌、直太乐李尚冲、乐正沈元福、郊社令陈虔、申怀操等，铨叙前后所行用乐章，为五卷，以付太乐、鼓吹两署，令工人习之。[3]

对于“郊庙雅歌”，开元时期就已经结集。宗庙雅歌在唐代属于“雅部”。玄宗时分为坐、立二部伎，堂下立奏谓之“立部伎”，包括《安舞》（《通典》称为“安乐”）、《太平乐》（刘贶《太乐令壁记》云：《太平乐二》亦谓《五方师子舞》）[4]、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》和《光圣乐》等八曲；堂下坐奏谓之“坐部伎”，包括《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》等六曲，而当时重“坐部”而轻“立部”和“雅乐”，“太常阅坐

---

① 王泾《大唐郊祀录》，第9卷，第268页，《续修四库全书·史部·政书类》，第821册，上海，上海古籍出版社，1995。

② 杜佑《通典》，第142卷，第3621页，北京，中华书局，1988。

③ 杜佑《通典》，第147卷，第3749页。又见《旧唐书》卷30《音乐三》。

④ 王应麟《玉海》，第105卷，第1918页，扬州，广陵书社，2007。

部，不可教者隶立部，又不可教者乃习雅乐”[1]。而以胡部新声为主的燕乐在唐代最为盛行。雅乐的情形正如元稹、白居易《新乐府·立部伎》“小序”所云：

太常选坐部伎无性识者退入立部伎，又选立部伎无性识者退入雅乐部，则雅乐可知矣。[2]

坐、立部伎主要用于飨宴，雅乐主要是祭祀乐，正如元稹《立部伎》所云“工师尽取聋昧人”，白居易《立部伎》对雅乐的窘况有传神的描写：

立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任？始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此，长令尔辈调宫徵。圜丘后土郊祀时，言将此乐感神祇，欲望凤来百兽舞，何异北辕将适楚。工师愚贱安足云，太常三卿尔何人？

无论是唐代，还是当下的学术界，对雅乐都不太重视，成果也寥寥。杜希德（Denis C.Twitchett）《唐代官修史籍考》有专节探讨《旧唐书·音乐志》的史料来源，卷30《音乐三》主要记载郊祀乐歌，卷31《音乐四》为宗庙雅歌文本，分为三个序列：在太庙中祭奠历代皇帝所用乐歌，祭祀皇后即“仪坤庙”所用乐歌及祭祀“七太子庙”所用乐歌，其材料来源于柳芳《国史》，而《国史》材料来源于玄宗开元年间刘贶《太乐令壁记》。[3]刘贶，见《旧唐书》卷102《刘子玄（知几）传》：“（开元）九年，长子贶为太乐令。”并提到《太乐令壁记》三卷。该书已失传，在宋代王应麟《玉海》中保存了几个片段。[4]值得注意的是，《玉海》卷105《乐三》载刘贶《太乐令壁记》目录及序，总论太

---

① 王应麟《玉海》，第105卷，第1914页，扬州，广陵书社，2007。

② 曹寅等编《全唐诗》，第1025、1045页，上海，上海古籍出版社，1986。

③ 杜希德（Denis C.Twitchett）著、黄宝华译《唐代官修史籍考》，第189—196页，上海，上海古籍出版社，2010。

④ 刘贶及《太乐令壁记》见于《玉海》卷104《乐二》“汉郊庙乐器”，卷105《乐三》“唐旋宫乐”、“唐九部乐”、“唐五方师子乐”、“《唐太乐令壁记》目录及序”，卷107《音乐·乐舞》“唐《治康》《凯安》舞”、“唐三大舞”、“唐景云承天舞”、“唐八舞”，卷109《音乐·乐器》“周金奏”、“唐玉磬”。

乐令之沿革。书目三卷，其“中卷《正乐》雅乐六”应为论述唐代雅乐的篇章。[①]美国学者韦希勒（Howard J.Wechsler）《玉帛之献：唐代正统中的礼仪与象征》强调郊祀（第5章）、祖先祭祀（第6章）和巡狩（第8章）、封禅（第9章）、明堂（第10章）对确立唐代君主统治的正统性或合法性意义，对唐初高祖四庙、太宗六庙、高宗时的宗庙祭祀以及《大唐开元礼》中的祭祀仪注都有论述，认为祖先祭祀是古代中国宗教的核心，高祖以后二十一位帝王中只有两位未举行祖先献祭，说明唐代帝王一直将宗庙祭祀作为获得王权正统性的主要手段。[②]日本金子修一《古代中国与皇帝祭祀》探讨由汉至唐的郊庙祭祀，对“天子祭祀”与“皇帝祭祀”（第1、2章）、郑玄说与王肃说（第1章第4节、第2章第3节）以及唐代贞观礼、显庆礼、开元礼之异同（第2章第4节）以及皇帝亲祭太清宫（第5章第3节）、唐代后期皇帝亲祭等都有论述，是本文写作的重要参考。[③]上述著作比较注意探讨郊庙制度及宗教思想，并加以功能性的分析，对宗庙祭歌基本上没有引用和分析。本文有鉴于此，主要探讨宗庙雅歌的纂辑及与唐代宗庙祭祀制度之间的关系，并分析宗庙雅歌的内容和功能。

在唐代，宗庙祭祀属于“大祀”，宗庙乐歌构成了历世帝王独特的谱系，因此历世帝王除了末代帝王唐哀帝之外，几乎都有宗庙乐歌的创作，而以玄宗时期比较集中。为论述的方便，本文将唐代宗庙雅歌创作分为三个阶段：一是从贞观到开元初年，二是玄宗时期，三是玄宗以后。

（一）

唐代王泾《大唐郊祀录》云：“皇朝典制，乘殷周之盛仪，革陈隋

---

① 刘贶《唐太乐令壁记》目录如下：上卷《乐元》：歌一、诗二、舞三、抃四、律吕五；中卷《正乐》：雅乐六、立部伎七、坐部伎八、清乐九、西凉乐十；下卷《四夷乐》：东夷十一、南蛮十二、西戎十三、北狄十四、散乐十五、乐量十六、陈仪十七、兴废十八。见王应麟《玉海》卷105，第1921页。

② 韦希勒（Howard J.Wechsler）《玉帛之献：唐代正统中的礼仪与象征》（Offering of Jade and Silk：Ritual and Symbol in the Legitimation of the T'ang Dynasty），第135页，纽黑文，耶鲁大学出版社，1985。

③ 金子修一《古代中国と皇帝祭祀》，东京，汲古书院，2001。

之弊俗。其所歌之章，皆述祖宗之徽烈，咏功德之所由。”[①]所谓“德厚者流泽广”（《大唐郊祀录》引王肃语，第333页），所以宗庙制度延续几千年而不废，成了统治合法性与神圣性的象征。《旧唐书》卷25《礼仪五》记载：“武德元年五月，备法驾迎宣简公、懿王、景皇帝、元皇帝神主，祔于太庙，始享四室。”又见《新唐书》卷十四《礼乐志四》。“宣简公”为李熙，魏时为金门镇将；“懿王”为李天锡，魏时赠司空；“景皇帝”为李虎，为北周时“八柱国家”之一，隋时为唐国公，武德初追尊为景皇帝；“元皇帝”为李昞，武德初追尊为元皇帝。这四代先王，尤以“景皇帝”李虎最为著名。早在隋末，就有符谶歌谣《桃李歌》预言李姓当王，见温大雅《大唐创业起居注》卷中及《资治通鉴》卷183《隋纪七》[②]载《桃李歌》之背景，据毛汉光先生分析，西魏时的“八柱国家”为关陇集团的顶级人物，在隋代只有“三李”（即李弼、李虎、李远）后裔最有可能承继隋王朝。而李远于北周孝闵时被杀，其后代李穆因为《桃李歌》谣谶而为隋炀帝所杀。李弼之后李密隋末攻打洛阳，为王世充所败，归李渊后被杀。[③]

高祖崩，贞观时期祔弘农府君及高祖为六室。贞观时期宗庙乐章包括《唐享太庙乐章》13首，《旧唐书》卷31《音乐四》题作“贞观中魏征、褚亮等作”，除去迎神、皇帝行、登歌酌鬯、迎俎、饮福、送文舞出迎武舞入、武舞、徹俎、送神等仪式乐歌外，《旧唐书·音乐四》记载：

> 献皇祖宣简公、皇祖懿王同用《长发之舞》，景皇帝用《大基之舞》，元皇帝用《大成之舞》，高祖用《大明之舞》。

---

① 王泾《大唐郊祀录》，第9卷，第335页，《续修四库全书·史部·政书类》第821册，上海，上海古籍出版社，1995。

②《资治通鉴》，第183卷（上海古籍出版社1987年影印出版，第1216页）载《桃李歌》云：“桃李子，皇后绕扬州，宛转花园里。勿浪语，谁道许。”据时人李玄英对李密解释：“桃李子，谓逃亡者李氏之子也；皇与后，皆君也；宛转花园里，谓天子在扬州无还日，将转于沟壑也；莫浪语，谁道许，密也。”李密认为自指。但《大唐创业起居注》卷上记隋大业12年《桃李子歌》云：“桃李子，莫浪语，黄鹄绕山飞，宛转花园里。案李为国姓，桃当作陶，若言陶唐也，配李而言，故云桃。花园宛转属旌幡，汾晋老幼讴歌在耳，忽睹灵验，不胜欢跃。”

③ 毛汉光《李渊崛起之分析——论隋末“李氏当王”与三李》，第3323—3347页，《中研院历史语言研究所集刊论文类编（历史编·魏晋隋唐五代卷》，北京，中华书局，2009。

无“弘农府君”。《大基》云：“翦商德厚，封唐庆延。在姬犹稷，方晋踰宣。基我鼎运，於万斯年。”“太祖景皇帝”李虎相当于西周始祖后稷及晋宣帝司马懿，奠定了大唐立国的基础。据《唐会要》卷三十二《雅乐上》所云，《长发舞》、《大明舞》为贞观十四年作。《旧唐书·音乐四》：“高祖大武皇帝酌献用《大明》。”诗云：“望云彰德，察纬告征。”“纬”即谣谶《桃李歌》。贞观时期尚有《唐享隐太子庙乐章》5首，将在下文论述。

《旧唐书·音乐四》、《乐府诗集·郊庙歌辞十》载有“高宗永徽以后续造享太庙乐章”，作者不详。其中“太宗文皇帝酌献用《崇德》”，诗云：“雾开三象，尘清九服”、“天地交泰，华夷辑睦”。“高宗天皇大帝酌献用《钧天之舞》，中宗用《太和之舞》，睿宗用《景云之舞》”，据《旧唐书·音乐四》记载，《太和》作于睿宗景云元年（710年），《景云》作于开元四年（716年）。

高宗之后，则天称制。《旧唐书》卷25《礼仪五》记载：“垂拱四年正月，又于东都立高祖、太宗、高宗三庙。”又“别立崇先庙以享武氏祖考”，后改为“崇尊庙”。天授二年，革命称帝后，于东都洛阳将武氏太庙改为七庙，奉武氏七代神主于庙室。《新唐书·礼乐志四》云：“初，唐建东、西二都，而东都无庙。则天皇后僭号称周，立周七庙于东都以祀武氏，改西京唐太庙为享德庙。”这七庙“庙主”到底是谁，史书未载。《旧唐书·音乐四》、《乐府诗集》卷十《郊庙歌辞十》保存《唐武后享清庙乐章》10首，从“第一”到“第十送神”止，诗篇主要表现迎神、登歌、饮福、送文舞、迎武舞、徹俎、送神等仪节，据史书记载，祭祀主神为周文王及武氏先祖，但是这些先祖神位是虚化的。第二首云“隆周创业，宝命惟新”，意思是说，武周革命是继承了周文王的事业。此外，尚有《唐武氏享先庙乐章一首》，为武后作。

中宗复位以后，神龙元年（705年）采纳礼部尚书祝钦明之议，在东都洛阳太庙、长安太庙都建有七室，七庙庙主为光皇帝（李天锡）、太祖景皇帝（李虎）、代祖元皇帝（李昞）、高祖神尧皇帝、太宗文武圣皇帝、高宗天皇大帝和皇兄“义宗”孝敬皇帝[1]（李弘，高宗第五子，卒于上元二年，即675年）。《唐书·乐志》载有中宗神龙初年（705—707年）《唐享太庙乐章十四首》，除孝敬皇帝庙用《承光舞》为本朝自

① 刘昫等《旧唐书》，第25卷，第949页，北京，中华书局，1975。

作外，太宗以前五世舞词同贞观，高宗酌献用《钧天》，舞词同则天光宅年间所制。其他如《严和》用于迎神、皇帝行用《升和》、登歌祼鬯用《虔和》、迎俎用《歆和》等仪式乐出于自制。值得注意的是，在庙祭中增加了皇后助享、皇后行用《正和》，词同贞观中宫朝会；皇后酌献、饮福用《诚敬》，词云："顾惟菲质，忝位椒宫。虔奉蘋藻，肃事神宗。"中宗皇后韦庶人，常"欲行则天故事"，"讽百官上帝尊号为应天皇帝，后为顺天皇后。帝与后亲谒太庙，告谢受尊号之意"[①]，最后鸩杀唐中宗，临朝称制，但未几为临淄王李隆基所杀。在《乐府诗集》卷12《郊庙歌辞十二》、《旧唐书》卷31《音乐四》记载《唐韦氏褒德庙乐章五首》，据《旧唐书》卷7《中宗本纪》记载："（神龙三年二月）壬午，赠太师、酆王庙号褒德，陵号荣光。"[②]《旧唐书·乐志》题为"神龙中为皇后韦氏祖考所立，词并内出"。

（二）

唐代宗庙由高祖时代的"四室"发展为太宗贞观时期的"六室"，再到中宗神龙时期的"七室"，最后发展为玄宗时期的"九室"，反映了唐代帝王谱系的绵延和"礼从时变"、"因宜创制"的精神。据《旧唐书·玄宗本纪》记："（开元十年）己巳，增置京师太庙为九室。"《旧唐书》卷25《礼仪五》详载开元十年（722年）玄宗诏书："仍创立九室，宜令所司择日启告移迁。"《通典》卷五十《吉礼九》引德宗时太子左庶子李嵘云："开元十年，玄宗特立九庙。"[③]《全唐文》卷22《元（玄）宗》卷有《恭享九庙制》文云："宜用八月十九日祗见九室。"[④]据《旧唐书》卷25《礼仪五》为开元十一年（723年）诏书。《新唐书》与《旧唐书》所记年代不同，《新唐书·礼乐志四》记载，玄宗开元七年，"太庙九室"，与《旧唐书》卷31《音乐四》记载《玄宗七年享太庙乐章十六首》时间相同，年代有异。而在传统礼学中，如《礼记·王制》云："天子七庙，三昭三穆，与太祖之庙而七。"宗庙制度本身依据的是"亲尽则毁"，也即"保留与淘汰"的原则。开元四年睿宗崩后，曾就"七庙"问题展开争论，争论结果是懿祖宣皇帝、中宗神主迁回太庙

---

① 刘昫等《旧唐书》，第51卷，第2172页，北京，中华书局，1975。
② 刘昫等《旧唐书》，第7卷《中宗本纪》，第143页，北京，中华书局，1975。
③ 杜佑《通典》，第50卷，第1403页，北京，中华书局，1988。
④ 董诰等编《全唐文》，第22卷，第109页，上海，上海古籍出版社，1990。

而成“九庙”。庙主为宣皇帝、光皇帝、景皇帝、元皇帝、高祖、太宗、高宗、中宗、睿宗。《大唐开元礼》卷一《神位》条云：“太庙九室每岁五享，又三年一祫以孟冬，五年一禘以孟夏。”注云：“谓四时孟月及腊也。”[①]

《乐府诗集》卷十《郊庙歌辞十 · 唐享太庙乐章》题解云：

> 《唐书 · 乐志》曰：“玄宗开元七年，享太庙乐：迎神用《永和》，皇帝行用《太和》，登歌酌瓒用《肃和》，迎俎用《雍和》，皇帝酌醴齐用文舞，献宣皇帝用《光大舞》，光皇帝用《长发舞》，景皇帝用《大政舞》，元皇帝用《大成舞》，高祖用《大明舞》，太宗用《崇德舞》，高宗用《钧天舞》，中宗用《太和舞》，睿宗用《景云舞》，皇帝饮福受脤用《福和》，送文舞出、迎武舞入用《舒和》，亚献终献行事，武舞用《凯安》，撤豆用登歌，送神用《永和》。按景皇帝旧用《大基》，至是改用《大政》云。”

《唐享太庙乐章二十五首》为开元七年张说作，除了迎神、迎俎等仪式性乐章外，高祖庙舞为《大明舞》，另撰新词云：“溥天来祭，高祖之功。”太宗用《崇德舞》，词云：“削平天下，大拯生人。上帝配食，单于入臣。”高宗用《钧天舞》，词云：“高皇迈道，端拱无为。化怀獯鬻，兵赋（《旧唐书》卷31《音乐四》为“戢”）句骊。礼尊封禅，乐盛来仪。合位娲后，同称伏羲。”高宗生前染风疾多病，政事大小悉由则天皇后，终至则天革命，“娲后”应指武则天。中宗用《太和舞》，词云：“退居江水，郁起丹陵。礼物还旧，朝章中兴。”中宗李显于嗣圣元年（684年）二月，被皇太后武则天废为庐陵王，幽于别所。其年五月，迁于均州，寻徙居房陵。等到“朝章中兴”还都即位时，已过去了二十一年。睿宗用《景云舞》，词云：“噫帝冲德，与天为徒。”睿宗李旦曾为相王，为唐玄宗李隆基之父。《旧唐书》卷七《中宗睿宗本纪》云：“自则天初临朝及革命之际，王室屡有变故，帝每恭俭退让，竟免于祸。”在玄宗发动玄武门兵变，诛杀诸韦后，让位给玄宗，开元四年病逝。

唐代宗庙礼仪关于“太祖”问题一直存在着争论。高祖武德、太

---

① 萧嵩、王仲丘等《大唐开元礼》第1卷，第606页，《文津阁四库全书》第646本。

宗贞观时期一直以景皇帝李虎为太祖。中宗时，太常博士张齐贤议宗庙之制，云："国家诞受天命，累叶重光，景皇帝始封唐公，实为太祖。中间代数既近，列在三昭三穆之内，故皇家太庙，唯有六室。"[①]当时有议者认为当以"凉武昭王"李暠为始祖。最后议定仍以景皇帝李虎为太祖。但唐初尊崇道教，[②]以李耳为远祖，在宗庙祭祀中与道教紧密结合，以玄宗朝最为突出。在两京设置太清宫和太微宫，还在一些特定地点的道观中供奉列朝皇帝的图像，使之具有奉祀寝庙的意味。[③]玄宗与道士交往最为频繁，[④]加老子以至尊之号，如天宝二年正月十五日加"太上玄元皇帝"号为"大圣祖玄元皇帝"，天宝八载加号为"大圣祖大道玄元皇帝"，十三载又加号为"大圣高上大道金阙玄元皇帝"，几乎到了无以复加的地步。将两京玄元皇帝"庙"改为"宫"，继又改为太清宫，东都改为太微宫。玄宗以后，皇帝于太清宫致祭老子，遂成国家大祀之常式。玄宗崇道，以道教的"三清天"高于郑玄、王肃所说的"六天"(即昊天上帝与五方上帝)，上清宫高于太庙，而为始祖庙。史载"玄宗御极多年，尚长生轻举之术。于大同殿立真仙之像，每中夜夙兴，焚香顶礼。天下名山，令道士、中官合炼醮祭，相继于路"[⑤]等等，不一而足。同时，道观亦塑玄元皇帝与玄宗皇帝真容由道士顶礼膜拜，《册府元龟》记载："(天宝）三载三月，两京及天下诸郡于开元观开元寺以金铜铸帝等身天尊及佛各一。"(天宝四载)"置玉石真容侍圣祖左右"，"(天宝八载）十二月启圣宫琢玉造圣祖大道玄元皇帝真容及帝真容"等等。[⑥]而且，唐代宰相一般为四人，其首相充任太清宫使，见丁煌所制《天宝以后唐宰相领太清、太微宫使职人名简表》。[⑦]《旧唐书》卷142

---

① 刘煦等《旧唐书》，第25卷，第946页，北京，中华书局，1975。

② 王溥《唐会要》，第50卷"尊崇道教"条，第865—869页，北京，中华书局，1955。

③ 雷闻《郊庙之外——隋唐国家祭祀与宗教》，第108页，北京，三联书店，2009。

④ 据丁煌《唐代道教太清宫制度考》研究，玄宗玄武门之变，得道人助力甚多，如冯道力、刘承祖、王晔、叶法善、术人韩礼等，后来皆获封赏；开元时，卢藏用、司马承祯、张果、李含光、卢鸿一、王希夷、吴筠、元丹丘等皆蒙天子优礼。见《汉唐道教论集》，第75页，中华书局，2009。

⑤ 刘煦等《旧唐书》，第24卷，第934页，北京，中华书局，1975。

⑥ 王钦若等编《册府元龟》，第54卷，第603页，北京，中华书局，2010。

⑦ 丁煌《唐代道教太清宫制度考》，见《汉唐道教论集》，第102—111页，北京，中华书局，2009。

《李宝臣传》记载："初，天宝中，天下州郡皆铸铜为玄宗真容，拟佛之制。"同时，从"长生轻举"、"不死其亲"这一目的出发，天宝四载下诏："自今后每于太清宫行礼，官宜改为朝服，并停祝版，其告献辞及所奏乐章，朕当别自修撰。"[1]唐德宗贞元时王泾《大唐郊祀录》云：

> 天宝四载四月甲辰，诏以非事生之礼，遂停用祝版，而改青词于青纸上，因名之，自此以来为恒式矣。[2]

《乐府诗集》卷十一《郊庙歌辞十一》收录《唐太清宫乐章十一首》，《旧唐书》卷31《音乐四》未收，《大唐郊祀录》卷九《享礼一》收录此乐章，注："开元中御制"，此诗或出于玄宗之手。但二者文字有异。如《冲和》"云骈御气"，《大唐郊祀录》作"軿"；"冲教统清虚"之"冲"、"万法祖重圆"之"圆"、"宝祚启高真"之"高"，《大唐郊祀录》均作"玄"，《真和》"雲坛肃肃"之"雲"，《大唐郊祀录》作"靈"。[3]《煌煌》诗云："煌煌道宫，肃肃太清。礼光尊祖，乐备充庭。"《香初上》云："肃肃我祖，绵绵道宗。"《再上》："仙宗绩道，我李承天。""绩"，《大唐郊祀录》作"缵"，《说文》："缵，继也。"《礼记·中庸》："武王缵大王、王季、文王之绪。"李唐王室尊崇老子李耳，夸说自己是"仙家"之后，为太庙中的祖宗序列确立了"始祖"地位。

除了这些太庙"大祀"之外，玄宗时代还确立了一些"非常祀"的祭仪。值得注意的是为那些冤死的皇室成员立庙祭祀的篇章，借以抚慰逝者的灵魂，使"鬼有所归"。《旧唐书》卷二十六《礼仪六》记载：

> 天宝六载正月，诏：京城章怀、节愍、惠庄、惠文、惠宣太子，与隐太子、懿德太子同为一庙，呼为七太子庙，以便于祀享。

《大唐开元礼》卷一《神位》条亦有此项记载，云："右并新撰享礼，每年四享。"而缺少"惠宣太子"成了"六太子"。"惠庄、惠文、惠宣太子"俱为睿宗之子，《旧唐书》卷九十五《列传四十五·睿宗诸

① 王钦若等编《册府元龟》，第54卷，第601页，北京，中华书局，2010。

② 王泾《大唐郊祀录》，第9卷，第330页，《续修四库全书·史部·政书类》第821册，上海，上海古籍出版社，1995。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，傅增湘藏宋本，第240—243页，北京，人民文学出版社，2010。

子》中有传。“惠庄太子”为睿宗第二子李撝，原名成义，开元十二年（724年）病薨。“惠文太子”李范即有名的“岐王”，睿宗第四子，原名李隆范，避玄宗讳而改。好学工书，雅爱文章之士。开元十四年（726年）病薨，册赠为惠文太子。“惠宣太子”李业，睿宗第五子，本名隆业，后单称业。开元二十二年卒，册赠惠宣太子。《开元礼》卷七十四《诸太子庙时享》，主要由庙令、享官、太乐令等“有司”摄事。

“隐太子”即李建成，《旧唐书》卷64《高祖二十二子》有传，太宗同母兄，与李元吉在玄武门之变中被杀。太宗即位以后，追封建成为息王，谥曰隐。贞观十六年五月，又追赠皇太子，谥号依旧。《乐府诗集》卷11《郊庙歌辞十一》保存《唐享隐太子庙乐章》5首，当作于贞观十六年，主要为迎送神、登歌奠玉帛之类的仪式乐章。但“太乐旧有”、“不详作者”的《唐享隐太子庙乐章二首》则云：“江充祸结，戾据灾成。衔冤昔痛，赠典今荣。”用汉武帝时代江充陷害戾太子典故，隐喻建成死得冤枉。

武则天时代制造了许多冤假错案，唐宗室首当其冲。《唐享章怀太子庙乐章五首》，著录于《乐府诗集》卷十二《郊庙歌辞》十二，《唐书·乐志》题为“神龙初年”。“章怀太子”李贤为高宗、则天第六子，于上元二年六月被立为皇太子。则天光宅元年（684年，是年为唐中宗嗣圣元年、唐睿宗文明元年）称帝时被杀。睿宗即位，追赠皇太子，谥曰章怀，《旧唐书》卷八十六有传。此诗可能作于睿宗景云年间（710—711年）。《唐享懿德太子庙乐章五首》，《唐书·乐志》题为“神龙初”。“懿德太子”即李重润，为中宗长子，则天皇帝大足元年（701年）被杖杀，中宗复位，追赠皇太子，谥曰懿德，陪葬乾陵。《唐享节愍太子庙乐章五首》，《旧唐书·乐志》题为“景云中”。“节愍太子”即李重俊，为中宗第三子。神龙二年（706年）秋，立为皇太子。因谗起兵杀武三思等人后被杀。睿宗即位，谥曰节愍，陪葬定陵。

除了“七太子庙”乐章外，《乐府诗集》卷11《郊庙歌辞十一》记载李舒所作《唐让皇帝庙乐章六首》，祭祀“让皇帝”宁王李宪。李宪为睿宗长子，睿宗妃刘氏所生，与玄宗为同父异母兄，见《旧唐书》列传四十五《睿宗诸子》，病逝于开元二十九年冬十一月，时年六十一。玄宗“用家人礼”，称为“大哥”，《全唐诗·明皇帝卷》录玄宗《过大哥宅探得歌字韵》、《同玉真公主过大哥山池》二诗。宁王逝后，玄宗手书悼祭文置于灵座前，四称“大哥”，如“大哥孝友，近古莫俦”、

"大哥嫡长，合当储贰，以功见让，爰在朕躬"、"谓之手足，唯有大哥"、"大哥事迹，身殁让存"，因此册命为"让皇帝"。此诗应作于开元二十九年（741年），《迎神》："皇矣天宗，德先王季，因心则友，克让以位。"意思是说，宁王李宪如周初太伯、虞仲一样让位给王季。唐宗室在则天时代几乎被殄灭，侥幸活下来的人有感于这一悲剧，对皇位和权势并不是特别热衷，这是当时一个很值得注意的现象。而玄宗的"家人礼"，与"君臣之礼"相对，是用于皇室内部的礼仪。[①]作者李舒（一作李纾），[②]字仲舒，天宝末拜秘书省校书郎，历官左补阙、司封员外郎、中书舍人。《全唐诗》第四函第八册题为李纾（一作舒）作的《唐德明兴圣庙乐章七首》，《旧唐书·礼仪志》曰："玄宗天宝二年三月，追尊皋繇为德明皇帝，凉武昭王为兴圣皇帝。各与立庙，每月四季月享祭。"皋陶为尧舜时理官，凉武昭王名李暠，据说为李唐王室的远祖。其庙乐，第一迎神，第二登歌奠璧，第三迎俎，第四酌献，第五亚献终献，第六送神。

玄宗时代值得重视的乐章还有《唐仪坤庙乐章十二首》，当作于玄宗开元二十年。"仪坤庙"为先皇后庙，《旧唐书·乐志》云："肃明皇后室酌献用《昭升》，昭成皇后室酌献用《坤贞》。"未载其年代。"肃明皇后"为睿宗皇后刘氏，"昭成皇后"为睿宗皇后窦氏，《旧唐书》卷五十一《后妃上》有传。二人于武则天长寿年间（692—694年）被杀，唐睿宗景云元年（710年）追赠刘氏为"肃明皇后"，以昭成太后故，不得入太庙配飨，常别祀于仪坤庙。开元二十年，始祔太庙。《大唐开元礼》卷一《神位》条："肃明皇后庙、孝敬皇帝庙，右二庙，新修享礼，皆准太庙例。"其具体仪注见卷四十三《肃明皇后庙时享有司摄事》。"昭成皇后"窦氏为玄宗生母，长寿二年正月为则天所害。十二曲作者有徐彦伯、邱说、张齐贤、郑善玉、薛稷、徐坚、胡雄、刘子玄、员半千、祝钦明等人。此外尚有《唐仪坤庙乐章二首》，为"太乐旧有"、"不详所起"。

（三）

《新唐书·礼乐志》："宝应二年，祧献祖、懿祖，祔玄宗、肃宗。

---

① 尾形勇著、张鹤泉译《中国古代的"家"与国家》，第164页，北京，中华书局，2010。

② 曹寅等编《全唐诗》，第8册，第639页，上海，上海古籍出版社，1986。

自是之后，常为九室矣。”《乐府诗集》卷十一《郊庙歌辞十一·唐享太庙乐章》云：

> 代宗宝应已后，续造享太庙乐章：献玄宗用《广运之舞》，肃宗用《惟新之舞》，代宗用《保大之舞》，德宗用《文明之舞》，顺宗用《大顺之舞》，宪宗用《象德之舞》，穆宗用《和宁之舞》，武宗用《大定之舞》，昭宗用《咸宁之舞》，宣宗、懿宗有舞词而名不传。

据唐代王泾《大唐郊祀录》卷九《享礼一》，玄宗以前诸帝庙舞采用了开元时期张说所作《太庙乐章》；玄宗以后，宗庙乐舞仪式已经定型化了，代宗宝应（762—763 年）以后诸帝庙用乐舞仪式采用了玄宗时的具体仪注，只是增添了诸帝庙舞歌辞。《乐府诗集》卷十一《郊庙歌辞十一》保存《唐享太庙乐章十一首》，玄宗李隆基（712—756 年），庙用《广运之舞》，由郭子仪所作，所谓“河海静谧，车书混同”，对玄宗开元天宝遗事的评价，时人充满了矛盾。

肃宗（756—761 年）庙用《惟新舞》，由刘晏所作，所谓“风驱氛祲，天覆黎烝”。肃宗即位于板荡播迁之时，任用郭子仪、李光弼平定安史之乱，使“三光再朗”。

代宗（762—779 年）庙用《保大之舞》，代宗李豫为肃宗长子，宝应元年（762 年）己巳，即皇帝位于肃宗柩前。持续八年的安史之乱终于在宝应二年（763 年）被平定。大历十四年（779 年）五月辛酉，代宗崩。《旧唐书·代宗本纪》评论说：“古之贤君，未能及此。”

德宗（780—805 年）庙用《文明之舞》，辞云：“开邸除暴，时迈勋尊。”指德宗为太子时讨伐史朝义，安史之乱结束，将郭子仪等八人图形凌入烟阁事。《旧唐书》卷十二《德宗本纪》：“（大历十四年）癸亥，即位于太极殿。”贞元二十一（805 年）年崩。

顺宗（805 年）庙用《大顺之舞》。顺宗李诵在位仅一年。当德宗寝疾，太子亦中风，口不能言。顺宗为太子时，能规讽德宗，《旧唐书·顺宗本纪》云：“居储位二十年，天下阴受其赐。”《大顺舞》词云：“允恭玄默，化成理定。”后传位宪宗，造成唐室中兴的局面。

宪宗（806—820 年）庙用《象德之舞》，诗云：“泽周八荒，兵定四极。”宪宗平定藩镇之乱，元和十五年五月丁酉暴薨，群臣上谥曰圣

神章武孝皇帝，庙号宪宗。史臣评论说："睿谋英断，近古罕俦，唐室中兴，章武而已。"

穆宗（821—824年）庙用《和宁之舞》，词由牛僧孺撰，诗云："武烈文经，敷施当宜。"穆宗李恒在位仅四年，却将宪宗积攒下的"余庆"挥霍殆尽，藩镇死灰复燃，史臣赞曰："惠王不令，败度乱政。骄僻偶全，实赖遗庆。"最后饵药而死。

武宗（841—846年）庙用《大定之舞》，李回撰。诗云："化时以俭，卫文以武。氛消夷夏，俗臻往古。"武宗任李德裕为相，讨灭藩镇刘稹，听信道士赵归真之言，灭除佛法，最后因服食长生药而死。见《旧唐书》卷十八上《武宗本纪》。

宣宗舞，前文称"宣宗有舞而失其传"，词由夏侯孜所作。史臣称宣宗李忱为"李之英主"、"明君"（《旧唐书》卷十八下《宣宗本纪》）。庙舞辞云："於铄令主，圣祚重昌。兴起教义，申明典章。俗尚素朴，人皆乐康。积德可报，流庆无疆。"宣宗雅好儒士，留心贡举。河、湟、陇右故地失陷吐蕃百余年，至宣宗时悉收复，时论以大中（847—860年）之政颇有贞观之风。

懿宗舞，词云："金枝繁茂，玉叶延长。海渎常晏，波涛不扬。"由唐宣宗大中年间的中兴到唐亡，懿宗咸通之政是重要转折。《旧唐书》卷十九《懿宗本纪》史家论赞曰："邦家治乱，在君听断。恭惠骄奢，贤良贬窜。凶竖当国，险人满朝。奸雄乘衅，贻谋道消。""恭惠"为懿宗李漼的谥号。从懿宗以后，唐帝国走向了覆亡的深渊。这首由萧仿作词的颂歌成了唐帝国行将灭亡的挽歌。

昭宗庙用《咸宁舞》，昭宗李晔虽英杰不群，而唐祚已衰，天祐元年（905年）八月壬寅被朱全忠所弑，终年三十八岁。其《咸宁舞辞》作者不详。

唐敬宗李湛（825—827年）、唐文宗李昂（827—840年）、唐僖宗李儇（874—889年）、唐哀帝李柷（905—907年）庙舞阙如，《乐府诗集》没有记载。但唐王泾《大唐郊祀录》卷九《享礼一》有"敬宗庙奏"、"文宗庙奏"两首，注称"本开元时大闽国太常博士张连撰添二首"，王泾为德宗贞元时太常礼院编修，此两首为后人所附益。

以上主要是"享太庙"乐歌。此外，德宗、宪宗时期也有一些宗庙乐章的创作，其中有德宗时期宗庙乐章15首。

《唐昭德皇后庙乐章》九首，《旧唐书·乐志》未载其年代。据《旧

唐书》卷五十二《后妃下》，“昭德皇后”为德宗皇后王氏，顺宗生母，德宗贞元二年十一月甲午于册封皇后日病逝，死后谥为“昭德”。德宗命宰相张延赏、柳浑撰《昭德皇后庙乐章》进呈。德宗“以词句非工，留中不下，命学士吴通玄别撰进”。《旧唐书·乐志》云：“其辞内出。”《唐享文敬太子庙乐章六首》，“文敬太子”讳謜，本为顺宗子，德宗爱之，命为己子，《旧唐书》卷一百五十、《列传》第一百《德宗、顺宗诸子》有传，贞元十五年（799年）十月薨，年十八，赠文敬太子。所司备礼册命，又置陵署令丞。宪宗时期有《唐享惠昭太子庙乐章六首》，“惠昭太子”为唐宪宗之子李宁，于宪宗元和六年十二月薨，年十九。见《旧唐书》卷一百七十五、《列传》第一百二十五《宪宗二十子》。当时国典无皇太子薨礼，由时任太常博士裴茝制礼，由归登、杜羔、李逢吉、孟简、裴度等属辞。

（四）

前文提及唐代宗庙雅歌最早保存在《旧唐书》卷31《音乐四》中，在唐贞元时王泾《大唐郊祀录》卷9、10《享礼》中记录了玄宗时期《荐献太清宫》、《荐献太庙》、《德明兴圣让皇帝庙》乐章以及释奠文宣王、武成王及“先代帝王”等乐章，宋代郭茂倩《乐府诗集》卷10—12收录完整。唐代宗庙雅歌最早保存在太乐署，《旧唐书》卷47《经籍下》记载，“《太乐歌词》二卷，《乐府歌词》十卷，《乐府歌诗》十卷”，但不知何代所作。《旧唐书》卷31《音乐四》中记载了许多“太乐旧有”、“不详作者”的作品，如“《仪坤庙乐章》二首”，下注云：“太乐又有一本，与前本略同，不详撰者。”“《享隐太子庙乐章》二首”，注云：“太乐旧有此词，不详所出。”太乐属于太常寺，《唐六典》记载，“太常卿之职”为“掌邦国礼乐、郊庙、社稷之事”，下辖郊社、太庙、诸陵、太乐、鼓吹、太医、太卜、廪牺等“八署”。太乐令职级较低，为“从七品下”，职责为“掌教乐人，调和钟律以供邦国之祭祀飨燕，丞为之贰”；“凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷”；“大祭祀”时，“朝会用乐，则辨其曲度、章服而分终始之次”。“大祀”指郊祀、祭皇地祇、神州以及太庙祭祀，这些都属于仪式乐舞。《大唐六典》记载：

> 凡有事于太庙，每室酌献各用舞焉：献祖之室用《光大之

舞》，懿祖之室用《长发之舞》，太祖之室用《大政之舞》，代祖之室用《大成之舞》，高祖之室用《大明之舞》，太宗之室用《崇德之舞》。高宗之室用《钧天之舞》，中宗之室用《文和之舞》(《通典·乐二》作“太和”)，睿宗之室用《景云之舞》。孝敬庙用《承先之舞》，诸太子庙用《凯安之舞》。凡祭昊天上帝及五方帝、大明、夜明之乐，皆六成。祭皇地祇、神州、社稷之乐皆八成。享宗庙之乐九成，其余祭祀三成而已。[①]

《大唐六典》为唐玄宗时宰相李林甫等人所修。玄宗以后诸帝庙舞见于《旧唐书·音乐四》、《大唐郊祀录》以及《乐府诗集·郊庙歌辞》卷10—12。除“孝敬庙用《承先之舞》”为中宗时庙舞外，其他俱为玄宗开元时之“九室”庙舞，“凡一岁五享于太庙，谓四孟月及腊”[②]。《大唐开元礼》卷37《皇帝时享于太庙》详细记载了皇帝时享太庙的仪式，以孟春享太庙为例，包括斋戒、陈设、省牲器、銮驾出宫、晨祼、馈食、銮驾还宫七个仪节，而庙舞演奏主要集中在“馈食”这一仪节。它如《仪坤庙乐章》之《肃明皇后庙享》为“有司摄事”，见《大唐开元礼》卷43，《孝敬皇帝庙时享有司摄事》见该书卷44，以及“仲春仲秋释奠孔宣父、齐太公”等（见于该书卷54、55）皆为仪式乐章，演奏者为太乐令及一班雅乐工人。

唐代郊庙歌辞除见于《旧唐书》卷31《音乐四》、《大唐郊祀录》及《乐府诗集》外，有些大型乐舞既用于宴飨，也用于郊庙。据杜佑《通典》卷141—147《乐》介绍：

（1）贞观初年祖孝孙作《大唐雅乐》，“郊庙祭享奏《化康》、《凯安》之舞”[③]。《化康》原名《治康》，后避高宗讳而改，《凯安》舞辞《旧唐书》、《乐府诗集》有著录。

（2）高宗上元三年造《上元之舞》，用于圆丘、方泽及太庙祀享。[④]据《通典·乐六》记载：“上元乐，高宗所造。舞者八十人，画云

---

① 李林甫等撰《大唐六典》，第14卷，北京，中华书局，1984。又见杜佑《通典》卷142《乐二》。

② 萧嵩、王仲丘等撰《大唐开元礼》，第682页，《文津阁四库全书·史部》，北京，商务印书馆，2005。

③ 杜佑《通典》，第143卷，第3655页，北京，中华书局，1988。

④ 杜佑《通典》，第143卷，第3657页，北京，中华书局，1988。

衣，备五色，以象元气，故曰上元。”

(3) 开元中，太乐制定乐悬、乐舞，文舞为《九功舞》，六十四人，供郊庙；武舞为《七德舞》，六十四人，供郊庙。同时也在殿廷表演[①]。《七德舞》又名《破阵舞》，白居易《新乐府·七德舞》云：“太宗意在陈王业，王业艰难示子孙。”诗前小序云：“武德中，天子始作《秦王破阵乐》，以歌太宗之功业。贞观初，太宗重制《破阵乐舞图》，诏魏征、虞世南等为之歌，词名《七德舞》。自龙朔以后，诏郊庙享宴皆先奏之。”陈寅恪云：“此篇铺陈太宗创业之功绩，以献谏于当日之宪宗。”[②]太宗为秦王时，人间歌谣有《秦王破阵乐》之曲。贞观七年，制《破阵乐舞图》，“以象战阵之形”，令起居郎吕才教乐工百二十人，被甲执戟而习之。初用于飨燕，后用于宗庙。元稹《法曲》云：“秦王破阵非无作，作之宗庙见艰难。”《立部伎》云：“太宗庙乐传子孙，取类群凶阵初破。”[③]《通典》卷 146《乐六·立部伎》云：

> 旧《破阵》、《上元》、《庆善》三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以享宗庙。自武太后革命，此礼遂废。

《庆善乐》又名《功成庆善乐》，作于大唐初年，太宗生于武功庆善宫，“舞童六十四人，皆进德冠，紫大袖裙襦，漆髻皮履，舞蹈安徐，以象文教洽而天下安乐也。(元) 正、(冬) 至飨燕及国有大庆，奏于庭”。注说：“先是，《神功破阵乐》、《功成庆善乐》二舞每奏，上（高宗）皆立对。”元稹《立部伎》云：“昔日高宗常立听，曲终然后临玉座。”高宗麟德二年（665 年）诏：“郊庙祭享等所奏宫悬，文舞宜用《功成庆善》之乐……武舞宜用《神功破阵》之乐。”[④]仪凤二年（677 年）太常少卿韦万石奏：“立部伎内《破阵乐》五十二徧，修入雅乐，只有两徧，名《七德》。立部伎内《庆善乐》五十徧，修入雅乐，只有一徧，名《九功》。《上元舞》二十徧，今入雅乐，一无所减。”因为要与酌献之礼相配，所以要“修改通融”，“令长短与礼相称”。[⑤]经过这一

---

① 杜佑《通典》，第 144 卷，第 3687 页，北京，中华书局，1988。
② 陈寅恪《元白诗笺证稿》，第 135 页，北京，三联书店，2001。
③ 曹寅等《全唐诗·元稹》，第 1025 页，上海，上海古籍出版社，1986。
④ 杜佑《通典》，第 147 卷，第 3745 页，北京，中华书局，1988。
⑤ 杜佑《通典》，第 147 卷，第 3746 页，北京，中华书局，1988。

由"立部伎"到雅乐的"雅化"过程，以上三曲成了宗庙仪式乐章。

（4）肃宗乾元年间，"于内造乐章三十一章，送太常，郊庙歌之"，于史无考。

（5）除了以上乐舞之外，王泾《大唐郊祀录》卷十《享礼二》保存了《释奠文宣王》、《释奠武成王》乐章（这两组乐章又见于《乐府诗集》卷七《郊庙歌辞七》）及《享先代帝王》的仪注（无乐歌）。"释奠"之礼，据王泾解释："谓置牲帛之奠于文宣王等也。"（《大唐郊祀录》卷一《辨神位》）于春秋二仲月上丁日"释奠于太学文宣王庙"，释奠孔子为"汉魏旧事"，唐初高祖武德二年立周公、孔子庙，太宗贞观二十二年诏孔子为先圣，高宗乾封元年赠为太师，至玄宗开元二十七年追谥为文宣王，令三公持节移座南向，服王者衮冕。颜回、曾参等"十哲"陪坐，七十弟子"图形于壁上"。后来又选蘧伯玉、左丘明等十八人"图形于庙堂四壁"，"每行释奠皆从祭也"。后来续增为东壁、北壁四十六人，西壁、北壁四十二人。《大唐郊祀录》详载《祝文》及降神、登歌、送神乐章。

（6）"武成王"即姜太公，于春秋二仲月上戊日于武成王庙举行释奠之礼，此礼始于贞观中，至开元十九年始诏令于两京置太公尚父庙，以汉留侯张良配。肃宗上元元年（760年）追封为武成王，移座南面，并选古代良将为"十哲"。德宗时又选范蠡等六十四人"图形于壁"。其中有唐代名将李靖、李勣、尉迟敬德、苏定方等人。后来"庙宇倾摧"，德宗时"诏有司修葺，再修祀事"。《大唐郊祀录》记载了时人的不少议论，同时详载《祝文》及于邵所作乐章。

（7）《大唐开元礼》卷一《神位》条："仲春之月享先代帝王，帝喾氏、帝尧氏（稷、契配）、帝舜氏（皋陶配）、夏禹（伯益配）、殷汤（伊尹配）、周文王（太公配）、周武王（周公、召公配）、汉高祖（萧何配）"，"如旧有庙则祭于庙"。据《大唐郊祀录》记载八位"先代帝王"的祭祀地点，帝喾氏于顿丘，唐尧氏于平阳，虞舜于河东，夏禹于安邑，殷汤于偃师，周文王于丰，周武王于镐，汉高祖于长陵。《大唐郊祀录》记录了"享先代帝王"的祝文，而无乐舞。

综上所述，唐代的宗庙雅歌可以归结为四点：一是太庙雅歌，贯穿了唐代从远祖到昭宗（哀帝除外）的帝王史；二是为冤死或夭折的皇室成员立庙祭奠的歌曲，颇有挽歌情调，如仪坤庙、七太子庙等；三是借大型武舞表达王业艰难的乐章，如《破阵乐》、《凯安》等舞蹈；四

是对先王的祭祀，借释奠文宣王、武成王表达崇武尚文、“祖有功而宗有德”的思想。而太庙雅歌无疑是宗庙雅歌的主体。美国学者韦希勒（Howard J.Wechsler）认为对直系祖先的祭祀体现了合法性（或“正当性”）或“正统”观念，即“天下为家”的思想，相比之下，他更看重对“政治祖先”即“先王”的祭祀，即《礼记·祭法》中所表述的观念：“夫圣王之制祭祀也：法施于民则祀之，以死勤事则祀之，以劳定国则祀之，能御大菑则祀之，能捍大患则祀之。”《开元礼》及《大唐郊祀录》中的八位先王，除汉高祖外，皆为《祭法》中的“先王”，因为这些“先王”代表了“天下为公”的思想，表明了从远古到现在超越“族本位”之上的正统观念。[①]这是比较理想化的解释。对先代帝王的祭祀各于其地，类似于民间祠祀，在唐代宗教祭祀中不占地位。宗庙制度本身来源甚古，立庙居灵，象生之居。刘熙《释名》云：“宗，尊也。庙者，貌也，先祖形貌所在也。”[②]《尚书·咸有一德》云：“七室之庙，可以观德。”唐代六品以上的官员俱可立家庙，而宗庙则是皇室的“家庙”，是皇权的象征，是统治合法性的基础。

作者简介：张树国，1965年12月生，辽宁阜新人。杭州师范大学古代文学与文献研究中心教授。本文为作者承担国家社科基金项目《汉—唐国家祭祀形态与郊庙歌辞研究》（09BZW021）、教育部人文社科项目《汉—唐郊庙歌辞研究》（09JA75011—44024）项目成果。

---

①【美】韦希勒（Howard J.Wechsler）：《玉帛之献：唐代正统中的礼仪与象征》（Offerings ofJade and Silk：Ritual and Symbol in the Legitimation of the T’ang dynasty），第141页，纽黑文，耶鲁大学出版社，1985。

② 刘熙《释名》，毕沅《疏证》，王先谦《释名疏证补》，第181页，北京，中华书局，2008。

中唐“新乐府”与“乐府诗”押韵韵脚四声韵律之比较研究

——以白居易、元稹、刘禹锡为例

◇耿志坚

（台湾，彰化师范大学国文系，50007）

提要：“新乐府”与“乐府诗”是否能歌，人们历来多持否定态度，然唐代仍有采诗官，显示当时应有歌诗的存在。现从音韵学的角度，以汉语风格学的研究手法检视之，竟然可以找出在韵律上的律动轨迹，藉此对“歌诗”的想法，提出新的研究途径。

关键词：四声韵律　押韵　新乐府　乐府诗

一、前言

历来研究“新乐府”及“乐府诗”的学者，多从诗歌的内容，探究诗人的写作背景、写作手法、文句内涵、文义鉴赏、后世影响，然而每当触及到它的“音乐性”时，往往则以郭茂倩《乐府诗集》里的一句话概括：“凡乐府歌辞，有因声而作歌者，若魏之三调歌诗，因弦管金造歌以被之是也。有因歌而造声者，若清商、吴声诸曲……有有声有辞者，若郊庙、相和、饶歌、横吹等曲是也。有有辞无声者，若后人之所述作，未必尽被于金石也。新乐府者，皆唐世之新歌也。以其辞实乐府，而未常被于声，故曰新乐府也。”[1]因此论及唐代“新乐府”及“乐府诗”时，则必称其“不能入乐”。如郑振铎《中国文学史》：“新乐府辞的起来……是由于民间歌谣的升格。郭茂倩《乐府诗集》及冯

---

①（宋）郭茂倩《乐府诗集》，1262页，台北，里仁书局，1984。

惟讷《古诗纪》皆别立一类，不和旧乐府辞相杂，他们称之‘清商曲辞’。……所谓‘清乐’便是‘徒歌’之意……故不和伴音乐而奏唱的旧乐府辞同列。”[①]其他版本的《中国文学史》不是省略这部分，就是持相同的看法，以唐代的乐府诗作不能入乐为主流的看法。

2004年吴相洲提出从“歌诗”这个视角研究唐诗，他指出：“从歌诗的角度来研究唐诗，可以使我们对唐诗研究中的许多问题作出新的解释。”[②]尤其在书中第四章《中唐元白诗派的创作与歌诗传唱关系》，对历代解析“乐府诗”、“新乐府”在入乐这方面有了不同于以往的看法。

笔者自1975年起追随陈新雄教授研究“音韵学”，先后对唐诗、宋诗、金诗的近体诗、古体诗、乐府诗韵脚做全面性翻查，并撰写“诗人用韵考”，由于“中唐”时期在押韵上的通转范围，已经近似南宋韵图《四声等子》(十六摄十三图)，应该解释为当时押韵的风格。然而在阅读吴相洲教授的大作后，重新把中唐元和诗人白居易、元稹、刘禹锡的“新乐府”、“乐府诗”就韵脚押韵的部分，以平上去入四声为依据，检视“新乐府”与“乐府诗”二者间在押韵的韵律上是否呈现某种差异，又押韵的韵律所呈现的现象是怎样的，以及这三者之间押韵和韵律的风格是否相同。因此本文拟从“四声韵律”这个角度，检视韵律和“歌诗”这两者之间的关系。以下即为对三位诗人的诗作所作的分析。

二、白居易诗作之音律分析

白居易与元稹相互唱和称之“元白”，又与刘禹锡唱和称之“刘白”。由于相互唱和的缘故，他们在韵律转换的节奏、押韵宽窄的范围、平仄韵脚的交替（含平上去入四声的律动），甚至韵脚是否呈阴、阳、入声的规律转换方面，三人之间是否一致，都是值得仔细去分析的。

但在经过仔细地将韵脚做翻查以后，可以明显地发现白居易和元稹、刘禹锡的押韵风格差异性很大，以下是白居易的韵脚分析。

---

① 郑振铎《中国文学史》，第198页，台北，新欣出版社，1970。

② 吴相洲《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》，第4页，北京，北京大学出版社，2004。

（一）新乐府部分（收录于郭茂倩《乐府诗集》部分）

1．呈平上去入四声的转换（说明：以下列举依序为诗题、韵脚、押韵韵目、韵目声调，韵目以《诗韵》为依据，唯上平“十三元”，元、白、刘皆已将《广韵》的“元”与“寒删山”通叶，“魂痕”与“真文”通叶，故依金代韩道昭《五音集韵》将“十三元”分为“元、魂”二韵，相承之上去入部分亦同。）

(1) 如《立部伎》：諠丸竿（元寒，平），级立（缉，入），清鸣听（庚青，平），贵伎戏（未寘，去），任音（侵，平），此征（纸，上），时只（支，平），舞楚（麌语，上），云文（文，平）

→韵律变化为“平入、平去、平上、平上、平”，前三个韵律，呈“平”与“上去入”四声俱全的律动。其他相同者尚有《七德舞》、《二王后》、《蛮子朝》、《缚戎人》、《杜陵叟》。

(2) 如《新丰折臂翁》：八雪折（黠屑，入），先缘（先，平），县战箭（霰，去），兵丁行（庚，平），水起死（纸，上），哀妻回（灰齐，平），四字臂（寘，去），堪南（覃，平），苦土（麌，上），年全眠（先，平），悔在（贿，上），头收呦（尤，平），取府武（麌，上），忠功翁（东，平）

→韵律变化为“入平、去平、上平、去平、上平、上平、上平”，前三个韵律，呈“上去入”与“平”四声俱全的律动。其他相同者尚有《骠国乐》、《缭绫》、《井底引银瓶》。

(3) 如《华原磬》：磬磬听（径，去）石石击（陌锡，入），同工聋（东，平），吕古（语麌，上），滨人臣（真，平），起死矣（纸，上）归师知（微支，平）

→韵律变化为“去、入、平、上、平、上、平”，前四个韵脚呈“平上去入”四声俱全。其他尚有《盐商妇》，前四个韵脚为“入上平去”，亦同。

2．呈两两节奏重复的“类迭”变化

(1) 如《卖炭翁》：翁中（东，平），色墨食（职，入），单寒（寒，平），雪辙歇（屑月，入），谁儿（支，平），敕北德

直（职，入）

→韵律变化为“平入、平入、平入”，为“平入”，一连三次反复类迭。

(2) 如《法曲》：定庆映（径映，去）裳洋康堂疆（阳，平），业叶（业叶，入），歌和（歌，平），末阙（末月，入），风通（东，平），错乐（药，入），音侵（侵，平）

→韵律变化为“去平、入平、入平、入平”，后面三次声调呈“入平”的类迭。其他如《新丰折臂翁》后面连续三次“上平”的类迭，《城盐州》、《道州民》前面连续四次“平去”的类迭，《五弦弹》后面连续三次“平上”的类迭，《缚戎人》前面连续三次“入平”的类迭。

(3) 如《胡旋女》：女女鼓举舞（语麌，上），疲时迟（支，平），子齿（纸，上），居余如（鱼，平），变转（霰，去），山旋（删先，平），妃儿（微支，平），眼反（产阮，上），心深禁（侵，平），女舞主（语麌，上）

→韵律变化为“上平、上平、去平、平上、平上”，前面两个“上平”的类迭，后面两个“平上”的类迭为相反的节奏，中间隔着一个“去平”，对后面的两个“平上”产生“顶真”的律动。

(4) 如《驯犀》：犀鸡（齐，平），子里（纸，上），宫功通（东，平），远苑（阮，上），金深心（侵，平），热雪月（屑月，入），局缩（沃屋，入），蹄低犀（齐，平），邑泣（缉，入），元言（元，平）

→韵律变化为“平上、平上、平入、入平、入平”，前面两个“平上”的类迭，后面两个“入平”的类迭为相反的节奏，中间隔着一个“平入”，对后面两个“入平”产生“顶真”的律动。

(5)《骠国乐》：乐乐角朔（觉，入），庭听（青，平），耸踊动（肿董，上），人臣（真，平），习及（缉，入），安欢（寒，平），病圣（映，去），喧言（元，平）

→韵律变化为“入平、上平、入平、上平、上平、去平”，前面呈两次“入平、上平”类迭的律动。

(6)《杏为梁》：柱府主（麌，上），门军人（魂文真，平），宅

白陌（陌，入），后久守（有，上），开君存园人孙（文魂元真，平），目屋（屋，入）

→韵律变化为“上平入、上平入”，呈前后两次“上平入”类迭的律动。其他如《阴山道》则“上平入，上平入，上平”，如果末尾再加一个“入”声用韵，就会是三次类迭“上平入”的律动了。

以上仅就白居易“新乐府”这个部分，根据韵脚在四声变化上所做的归纳，可以看出他的诗在韵律上，不只是平仄的律动，更是“平上去入”四声的律动。

（二）乐府诗部分（见于《全唐诗》，未收录于《乐府诗集》部分）

假如我们从白居易的“乐府诗”来看，在《全唐诗》里有三篇字数与“新乐府”相近的作品，四声的律动现象依然存在，分别是：

1.《长恨歌》：国得识侧色（职，入），池脂时（支，平），摇宵朝（萧，平），暇夜（祃，去），人身春（真，平），土户女（麌语，上），云闻（文平），竹足曲（沃屋，入），生行（庚，平），止里死（纸，上），收头流（尤，平），索阁薄（药，入），青情声（青庚，平），驭去处（御，去），衣归（微，平），旧柳（有，上），眉垂时（支，平），草扫老（晧，上），然眠天（先，平），重共梦（宋送，去），客魄觅（陌锡，入），电徧见（霰，去），山间（删，平），起子是（纸，上），扃成惊（青庚，平），回开来（咍，平），举舞雨（麌语，上），王茫长（阳，平），处雾去（御遇，去），扇钿见（霰，去），词知时枝期（支，平）

→韵律变化为“入平、平去、平上、平入、平上、平入、平去、平上、平上、平去、入去、平上、平、平上、平去、去平”，因篇幅长的缘故，没有像新乐府一样几乎通篇是整齐的律动，但也可以找出声律上的规律：

（1）四声俱全的律动

如本诗第2、3、4及5、6、7小节，平上去入四声的韵字都用到了。

（2）两两交替的律动

本诗第3、4、5、6小节以“平上、平入、平上、平入”

呈反复的律动。

(3) 前后相对的律动

本诗第7、8、9、10小节以“平去、平上、平上、平去”呈相对的律动。

2.《琵琶行》：客索（陌药，入），船弦（先，平），别月发（屑月，入），谁迟（支，平），见宴面（霰，去），声情（庚，平），意事（寘，去），挑么（萧，平），雨语（麌语，上），弹盘滩（寒，平），绝歇（屑月，入），生声鸣（庚，平），帛白（陌，入），中容（东冬，平），住部妒数污度故妇去（遇有御，去上），船寒干（先寒，平），息唧识（职，入），京城声生鸣倾听明行（庚，平），立急泣湿（缉，入）

→韵律变化为“入平、入平、去平、去平、上平、入平、入平、去平、入平、入”，它在声律上的规律，较之《长恨歌》更像新乐府。归纳如下：

(1) 四声俱全的律动

本诗第1、2、3、4、5（或5、6、7、8）小节，平上去入四声的韵字都用到了。

(2) 两两重叠的律动

本诗第1、2、3、4小节以“入平、入平、去平、去平”，第6、7小节以“入平、入平”，呈重叠的律动。如果这里不用四声作依据，而改用“平仄”，正好整首诗呈“仄平、仄平……”一路到底的韵律。

(3) 前后近似重复的律动

本诗第1、2、3、4与6、7、8、9小节，隔着第5小节的“上平”，前面为“入平、入平、去平、去平”，后面为“入平、入平、去平、入平”，除了末句以外几乎前后一致。

3.《霓裳羽衣歌和微之》：皇阳（阳，平），数舞（麌，上），天前（先，平），玉服（沃屋，入），冠珊（寒，平），绮止迤（纸，上），衣飞（微，平），拍拆（陌入），轻惊情琼铮声（庚，平），目足曲哭竹（屋，入），筝笙成（庚，平），畔按散（翰，去），州头秋（尤，平），闷问（问，去），徒无（虞，平），户舞谱（麌，上），红中同（东，平），质一出（质，入），知诗

时（支，平），主谱女士所语舞举取（麌语，上）

→韵律变化为“平上、平入、平上、平入、平入、平去、平去、平上、平入、平上”，较之前面两首，律动得更富节奏，除以形式上为“平仄、平仄……”一路到底以外，其他则归纳如下：

（1）四声俱全的律动

本诗第3、4、5、6（或7、8、9），平上去入四声的韵字都用到了。

（2）两两交错的律动

本诗第1、2、3、4小节呈“平上、平入、平上、平入”交错的律动。

（3）两两重叠的律动

本诗第4、5、6、7小节呈“平入、平入、平去、平去”重叠的律动。

（4）首尾呼应的律动

本诗首尾呈“平上、平入、平上……平上、平入、平上”前后韵律相同的律动。

以上是三篇为长篇的乐府诗，至于篇幅较之稍短的如：

1.《画竹歌》：写者（马，上），真人（真，平），肿竦动（董肿，上），生成茎情声（庚，平），健见看叹（愿霰，去），惜色得（昔职，入）

→韵律变化为“上平、上平、去入”，它一样俱备了：

（1）两两重叠的律动

本诗第1、2小节呈“上平、上平”重叠的律动。

（2）连续四句呈四声交替

本诗第3、4、5、6韵句为“上、平、去、入”四声的交替。

2.《生别离》：难酸肝（寒，平），没出蜜（没质，入），秋愁飕（尤，平），别别绝发（屑月，入）

→韵律变化为“平入、平入”，呈重叠的律动。

3.《简简吟》：简眼（潸，上），妆裳藏香光（阳，平），李死（纸，上），啼妻（齐，平），世岁脆（霁，去）

→韵律变化为“上平、上平、去”，前面呈“上平、上平”重叠的律动。其他“乐府诗”多为短篇作品，押韵单纯，为一韵

到底，或押两韵、三韵，看不出韵律，这部分从略。

从前面对白居易作品的分析，可以看出，白居易在长篇的“乐府诗”和“新乐府”里，就押韵这个部分，非常注重“音感”的声律，他已经不是“平仄”的运用，更是平与上、去、入之间呈节奏性、音乐性、艺术性的“精雕细琢”。将其多数的“乐府诗”与“新乐府”称之为“歌诗”，应该是不为过的。如果说白居易句作品“平易近人”，那也应该只是诗句用字的浅显，绝对不是用韵或韵律的“随兴”，因此评白居易的乐府诗作，“用韵”的“工整”与“细腻”，正是他与众不同的特色。

三、元稹诗作之音律分析

元稹在“乐府诗”的数量上不及白居易，同时在音律上也似乎与他的“古体诗”押韵相似，没有在音律上有特别的表现。以下仍以“新乐府”及“乐府诗”这两个部分做分析。

（一）新乐府部分（同上）

《全唐诗》卷 419 收录有元稹《和李校书新题乐府十二首》，诗题分别为：

《上阳白发人》、《华原磬》、《五弦弹》、《西凉伎》、《法曲》、《驯犀》、《立部伎》、《骠国乐》、《蛮子朝》、《缚戎人》、《阴山道》，都包含在白居易五十首“新乐府”里，但是元稹的作品，无论句式、韵律，都和白居易完全不相同。白居易在句式上，开头多为“337”如《七德舞》、“3377”如《二王后》、“3777”如《海漫漫》，“377”如《蛮子朝》，但元稹的新乐府句式皆为“七言”；尤其韵脚的韵律，白居易多为以两句、四句为一个“韵”的小节，元稹则是隔句押韵，并且一韵到底。如：

《上阳白发人》：思醉避泪婢弃地气事至鼻贵閟位累吏（寘未，去）

《华原磬》：磬听正病零郑竞横定咏感醒命（映径，去）

《五弦弹》：调峭啸妙鞘掉庙召少诏要钓召徼耀燎（啸，去）

《西凉伎》：州稠楼愁游头浮柔裘丘州陬羞（尤，平）

《法曲》：角鹤阁薄作粕着落错洛乐索泊（觉药，入）

《驯犀》：象广鞅养网长往枉奖赏纺壤掌（养，上）

《立部伎》：坐播破磨左座挫和唾贺惰卧过和奈饿（个，去）

《骠国乐》：驼和讹傞何娥科歌过苛波颇瘥多鼍河诃（歌，平）

《胡旋女》：乱旋殿传炫电霰面变眄钏眩箭啭见转谴（霰，去）

《蛮子朝》：种壅冗勇冢悚珙陇宠踵拱重涌駷恐（肿，上）

《缚戎人》：卒鹘羯忽罚暍嗢窟没勃伐突钺歇越飑榾刖兀月咄腯獗发骨关悖矻发渤（没月，入）

《阴山道》：道耗犒焘盗噪造暴漕劳冒好到操韬悼报（号，去）

郭茂倩《乐府诗集》所收录的“新乐府”，在韵律上虽然也有韵脚的转换，但看不出呈规律的律动。分别引述如下：

《梦上天》：极色得黑塞力翼臆（职，入），露寤（遇，去）

《忆远曲》：远饭（阮，上），痕君（魂文，平），止里耳（纸，上），言君门（元魂文，平），早老（皓，上），立妾（缉，入），见面（霰，去）

《夫远征》：鬼死起已（纸，上），营鸣行征城生（庚，平）

《织妇词》：老早（皓，上），恶索幕（药，入），力织得（职，入），上往网（养，上）

《田野狐兔行》：畎鶉犬（铣，上），引尽损哂（轸混，上）

《人道短》：长忙狂光堂强昌皇相遑煌长章亡王唐堂纲长芳香狼尝皇肠藏铓茫长（阳，平）

《若乐相倚曲》：倚指（纸，上），生明（庚，平），时衰（支，平），绝热说（屑，入），屋卒骨（屋沃，入），拜解在（蟹贿，上），苦主取（麌上），身人（真，平）

《捉捕歌》兔路聚蠹故柱露寤互顾雨误附步度具驱墓数喻恶污悟忤（遇，去）

以上8首收录在《乐府诗集》的新乐府，似乎都不能说是律动，只有第2首《忆远曲》韵律变化为“上平、上平、上入去”，前两小节呈“重叠”的律动，后四小节呈“平上去入”四声俱备的形式。第4首《织妇词》韵律变化为“上入、入上”呈前后相反的律动。第7首《若乐相倚曲》韵律变化为“上平平入入上上平”，中间6句“平平入入上上”为两两类迭以外，看不出像白居易一般的刻意刻画。

（二）乐府诗部分（同上）

如果从《全唐诗》里第418卷至421卷，再去发掘“乐府诗”的

韵律，能够有律动变化的如下：

1.《将进酒》：酒酒母父（有麌，上），天言前鞭（先元，平），说血（屑，入），堂床（阳，平），酒寿母父（有麌，上），知悲为（支，平）

2.《采珠行》：海采在（贿，上），人神（真，平），死水（纸，上），神人（真，平）

→韵律变化第一首为“上平、入、上平”，第二首为“上平、上平”，似乎可以看出有以“上平”重叠的律动，但更多的作品是看不出有呈现规律的律动的。如：

(1)《连昌宫词》：竹束簌（屋沃，入），泣入立（缉，入），翠地事（寘，去），六绿屋宿烛束逐演曲（屋沃，入），宫中风（东，平），破过堕（个，去），年前然（先，平），帝闭废（霁队，去），竹逐木绿玉（屋沃，入），花斜衙（麻，平），楼头钩（尤，平），哭续屋（屋沃，入），悲谁（支，平），别说切（屑，入），丰戎公（东，平），死子市李痏（纸，上），明平宁耕兵（庚青，平）

→韵律变化为“入入、去入、平去、平去、入平、平入、平入、平上、平”，只有第3、4小节为“平去”的类迭，第6、7小节为“平入”的类迭。再就是第5、6小节为“入平、平入”的顶真，整体来看并不是“平仄”或“仄平”的交替到底，和白居易的押韵韵律差异很大。

(2)《望云骓马歌》：时疲骑（支，平），泣湿入及立（缉，入），骓欺奇（支，平），臆肋直力得识勒恻色（职，入），厄窄石驿迹（陌，入），屋矗足哭蜀（屋沃，入），公空宫（东，平），战宴转（霰，去），跋秣活阔拨（曷，入），草好老（皓，上），骓奇（支，平），祖主（语麌，上），人秦尘（真，平）骓悲（支平）

→韵律变化为“平入、平入、入入、平去、入、上平、上平”，和前一例相同，只有开头第1、2小节为“平入、平入”，末尾1、2小节为“上平、上平”的类迭，再就是第2、3小节为“平入、入入”的顶真，一样不是“平仄”或“仄平”的交替到底。

(3)《琵琶歌》：一出匹（质，入），衰为皮（支，平），续玉足

（沃，入），儿丝知（支，平），酒友（有，上），宿绿曲（屋沃，入），鲜转捻（铣，上），奇儿垂悲（支，平），湿涩泣（缉，入），弹珊寒（寒，平），磬并醒（映径，去），年天前（先，平），台开灰（灰，平），作尊落（药，入），五吐靓（麌，上），么迢霄（萧，平），彻节裂绝说（屑，入），多过歌（歌，平），儿衰谁（支，平），山间闲（删，平），取祖（麌语，上）

→韵律变化为"入平、入平、上入、上平、入平、去平、平入、上平、入平、平平、上平、平上、入入、平入"，这首乐府诗和白居易的《琵琶行》在韵律上是不同的，《琵琶行》转韵的句式为2、2、4、2、4、2、4、2、2、4、2、4、4、2、16、4、4、16、6，而《琵琶歌》则为4、4、4、4、2、4、4、4、4、4、4、4、4、4、4、4、6、4、4、4、2。前者有"22、42、42、42、24、24、42、16.4、4.16"呈音乐性的律动，后者几乎一律是4句一转韵。

另外，《琵琶歌》的韵律在四声音律的转换，也有它的音律特色：

（1）四声俱全的律动

本诗第4、5、6小节呈"上平、入平、去平"，连续运用了四声变化。

（2）两两重叠的律动

本诗第1、2小节呈"入平、入平"重叠的律动。

（3）隔句重叠的律动

本诗第4、5与8、9小节，隔着6、7小节，呈"上平入平……上平入平"的律动。

（4）近似回文的律动

本诗末六小节呈"入平、平平、上平、平上、入入、平入"，中间为"上平、平上"两个"平"，不但起"顶真"的作用，也为上下用韵产生回文的效果。只是上面的"平平"和后面的"入入"不甚谐调，所以称之"近似"。

由于元稹其他的"乐府诗"皆为"一韵到底"，或虽有韵脚的转换，但也只有两三次，没有探究四声变化的价值，即便《全唐诗》尚有《小胡笳引》一诗，但也没有什么韵律可言，故不再做分析。

总结元稹的"新乐府"，并没有"四声律动"，即便是"平仄律动"

都谈不上，他的押韵风格，不是“一韵到底”，就是只有两三个韵的转换。篇幅再长，押韵也不是像白居易那样呈规律性的多变，偶有几篇具有声律的转换，但也就是少数的片段，或较短篇的诗作。至于“乐府诗”部分，押韵风格和“新乐府”相同，一样只有寥寥可数的作品呈现出近似韵律律动的押韵而已，这应该可以视为元稹的押韵风格。

四、刘禹锡诗作的音律分析

（一）新乐府部分（同上）

《全唐诗》收录刘禹锡的乐府诗作见于卷 354、356，郭茂倩《乐府诗集·新乐府辞》所收录的有：《桃源行》、《捣衣曲》、《淮阴行五首》、《泰娘歌》、《更衣曲》、《视刀环歌》、《堤上行三首》、《竞渡曲》、《踏潮歌》，其中《淮阴行五首》、《视刀环歌》、《堤上行三首》，形式如七言四句之“古绝”，《更衣曲》形式如七言八句之“古律”，无分析之价值，从略。以下就剩下的五首做如下的分析：

1. 《桃源行》：水里（纸，上），绵前（先，平），生明（庚，平），子此（纸，上），颜间（删，平），玉烛宿（沃屋，入），闻云纷（文，平），处住去（御遇，去），踵重（冬，平）
   →韵律变化为“上平、平上、平入、平去、平”。
   （1）第 1、2 小节呈“上平、平上”“顶真回文”的律动。
   （2）第 2、3、4 小节呈“平上、平入、平去”“四声俱全”的律动。
2. 《捣衣曲》：风同中珑空虫攻蓬（东，平）→为“隔句押韵、一韵到底”。
3. 《泰娘歌》：西堤（齐，平），气戏（寘，去），书旟居（鱼，平），雾步暮（遇，去），中栊风（东，平），歇绝（屑，入），莱哀灰（灰，平），子里始（纸，上），飞归衣（微，平），碧夕惜（陌，入），时差枝（支，平）
   →韵律变化为“平去、平去、平入、平上、平入”。
   （1）第 1、2 小节呈“平去、平去”“重复类迭”的律动。
   （2）第 2、3、4 小节呈“平去、平入、平上”“四声俱全”的律动。
4. 《竞渡曲》：流舟（尤，平），矣起（纸，上），阗然联（先，

平)，帏雌（微支，平)，舞沮所（语麌，上)，时湄嬉（支，平)，暮注（遇，去)

→韵律变化为“平上平、平上平、去”。本诗若将节奏调整以三次为一小节，则第1、2小节呈“平上平、平上平”“重复类迭”的律动。

5.《踏潮歌》：飙潮摇桥骄嚻调霄遥翘招哓谯嚣消昭瑶（萧，平）

→除末起第2句外，本诗为“句句押韵、一韵到底”。

以上五首除第二、第五首外，其它押韵、换韵的形式，和白居易的“新乐府”非常近似。除转换押韵的节奏为两句或四句转韵外，两句为“句句押”，四句押第“1、2、4”句，且呈反复或交替重叠的韵律。似乎也有“歌诗”的现象，只是在句式上呈“7、7”或“7、7、7、7”而非“3，3、7”、“3、3、7、7”。

（二）乐府诗部分（同上）

从《全唐诗》卷354、356所收录的乐府诗，除“一韵到底”，或只有两韵、三韵转换的诗作，可以用来分析的有：

1.《洞庭秋月行》：心金（侵，平)，定镜（径映，去)，中空东（东，平)，寂白笛（锡陌，入)，全躔天（先，平)，出日（质，入)，闲间（删，平）

→韵律变化为“平去、平入、平入、平”，第2、3小节呈“平入、平入”“重复类迭”的律动。

2.《九华山歌》：魄辟石（陌，入)，年仚（先，平)，冷影境（梗，上)，亭溟荧（青，平)，漠角岳（觉药，入)，山山间（删，平）

→韵律变化为“入平、上平、入平”，第1、3小节呈“回文类迭”的律动。

3.《平齐行》：门军（魂文，平)，岳角（觉，入)，骄朝韶（萧，平）武士怒（麌，上)，平城庭生星（庚青，平)，地臂（寘，去)，河和歌（歌，平）

→韵律变化为“平入、平上、平去、平”，第1、2、3小节呈“四声俱全”的律动。

4.《城西行》：族蜀（屋，入)，来雷（灰，平)，覆肉目（屋，入)，平生（庚，平）

→韵律变化为“入平、入平”，为“重复类迭”的律动。

5.《武昌老人说笛歌》：余书（鱼，平），笛激（锡，入），州秋裘（尤，平），节雪发绝月（屑月，入），迟知吹（支，平）

→韵律变化为“平入、平入、平”，第1、2小节为“重复类迭”的律动。

6.《西山兰若试茶歌》：丛茸（东，平），起觜水（纸，上），来徊开（灰，平），气地味（寘未，去），舒余如（鱼，平），寂客格（陌锡，入），春尘人（真，平）

→韵律变化为“平上、平去、平入、平”，第1、2、3小节为“四声俱全”的律动。

7.《百舌吟》：低啼（齐，平），所雨语（语麌，上），升惊（蒸庚，平），去路（御遇，去），人纷闻（文真，平），尽隼损（轸混，上），微晖飞（微，平）

→韵律变化为“平上、平去、平上、平”，第1、3小节，隔着第2小节，为“重复类迭”，若末节多一去声用韵，则将呈两次“平上、平去”的“重复类迭”。

8.《飞鸢操》：里起似（纸，上），悬烟旋（先，平），聚鼠（麌语，上），呼鶵（虞，平），处顾露（遇御，去），时枝悲（支，平），类义贵（寘未，去）

→韵律变化为“上平、上平、去平、去”，第1、2小节为“重复类迭”的律动。若末节多收一平声韵，则为连续两次的“重复类迭”。

9.《秋萤引》：苍光扬（阳，平），灭发（月，入），吹垂（支，平），网幌掌（养，上），书鱼（鱼，平），思气泪（寘未，去），明争（庚，平），衒见（霰，去），起矣（纸，上）

→韵律变化为“平入、平上、平去、平去、上”，第1、2、3小节为“四声俱全”的律动，第4、5小节为“重复类迭”的律动。

10.《伤秦姝行》：城筝声（庚，平），漾望（漾，去），轻迎成（庚，平），玉曲（沃，入），簧行光长阳堂（阳，平），阙月（月，入），波梭（歌，平），短满断（旱，上），东风笼（东，平），灭结绝（屑，入）

→韵律变化为“平去、平入、平入、平上、平入”，第2、3

小节为“重复类迭”的律动，第3、5小节呈“回文类迭”的律动。

11.《吐绶鸟词》：廓若（药，入），之知（支，平），地气翅（寘未，去），高绦桃（豪，平），事贵瑞（寘未，去），开来猜（灰，平），缈晓（筱，上），情征城（庚，平），鹄宿曲（沃屋，入）

→韵律变化为“入平、去平、上平、入”，第1、2、3小节为“四声俱全”的律动。

12.《采菱行》：光翔央郎（阳，平），向浪漾（漾，去），晖归衣（微，平），陌客（陌，入），过歌（歌，平），水起里（纸，上）

→韵律变化为“平去、平入、平上”，系“四声俱全”的律动。

由前文所作的分析，可以发现刘禹锡在“新乐府”及“乐府诗”的押韵韵律，和白居易有些相似，一样具有四声律动，呈现“歌诗”的音效。

只是元稹尚有3、3、7、7句式开头的《将进酒》，以及3、7、7、7句式开头的《忆远曲》，并且具有音律的四声律动。刘禹锡则为5、5或5、5、5、5句式开头（《全唐诗》卷354所收录的乐府诗作），以及7、7或7、7、7、7句式开头（《全唐诗》卷356所收录的诗作）。尤其具有四声律动的皆为“七言”诗，此外开头呈3、5、5、5的《度桂岭歌》、《送春曲》和开头呈3、3、7、7的《白鹭儿》、《清湘词》，字数都如律、绝，并只押一韵，因此刘禹锡在“新乐府”和“乐府诗”的音律诠释，手法上也是一致的。

五、结论

由白居易、元稹、刘禹锡三人的诗作，来检阅“新乐府”和“乐府诗”的押韵，可以发现在押韵的形式上是因人而异的，属于个人的押韵风格。同一作者，对此两者的韵律表达完全相同，没有因为是“新乐府”而刻意作改变。

白居易作“新乐府”的目的在“济世”，置于“讽喻诗”类，因为他当时的官位卑微，加上深通音律，所以创作“歌诗”目的在便于传唱，被采诗官收录，使下情可以上达。所以形式上多采337句式，如

陈寅恪《元白诗笺证稿》所云："敦煌发现之变文俗曲殊多三三七句之体。"这正是白居易在句式上近似"歌诗"的地方，但押韵呈平上去入四声规律的转换，这就不是一般的功力了，也就是说他精准地设计音律的节奏，目的是便于传唱，绝对不是随兴之作。尤其押韵音律的转换多为"2、2、4"、"2、2、4、4"、"2、2、4、2"句的转韵，而非"4、4"、"4、4、4、4"或"隔句押韵，一韵到底"，更接近音乐快慢节奏的律动。

只是元稹诗作的韵律，则明显地看不出有"四声韵律"的刻画，即使诗题和白居易的新乐府相同，但在韵律的转换、四声押韵的韵律上都和"古体诗"没有什么区别，应该说元稹的诗作，没有那么专注地在"四声"、"韵律"上作经营，因此"歌诗"的成分相对少了很多。

至于刘禹锡应该也是通晓音律的诗人，就如他在《陋室铭》里描绘自己谪居的生活，"弹素琴，阅金经"，所以他的"乐府诗"及"新乐府"，也有呈"2、2、4"、"2、2、4、4"、"2、2、4、2"句的转韵，以及押韵呈"四声律动"的现象。

总的来说，"歌诗"一定要具备能"入乐"的条件，而"入乐"又必须要有句式、音律、节奏的规范，尤其是"四声"更是马虎不得，它所表现的是声音的上扬、下沉、悠扬、短促、高亢、转折，哪怕是一点点都需要计较。"平仄"只能看出声音的"起伏"，但不能精确地表现"声音"与"情感"的结合，而"歌诗"不只是唱出"情感"，更要唱出美的旋律。因此经由本文的发掘，可以确认白居易、刘禹锡的"乐府诗"、"新乐府"应该具备了"歌诗"的条件，也就是说这些合于音律的诗作，只要谱了曲子都是能够"入乐"的。

作者简介：耿志坚，男，1952 年生，祖籍河北固安人，台湾政治大学文学博士，彰化师范大学国文系教授，研究领域：汉语音韵学、中古汉语语音史、唐宋诗学。

乐府诗本事来源类型分析

◇向　回

（石家庄，河北省社会科学院文学研究所，050051）

提要：现实生活与历史文化故事是乐府诗本事最主要的来源。本文以具体实例分析后认为：就生活来源而言，乐府诗本事包括了民俗与宗教、日常生活细节与小故事、时事或新近的社会现象、特定的生活体验与经历、普遍的人类情感体验、特定活动或仪式等六种类型；就历史来源而言，则可分作历史事件本真状态的实录、一段历史或一个人主要功绩的概括、融合其他因素而对历史事件或人物行迹进行的创造、真实历史事件的神异化、特定的历史文化、民间传说或神话故事、咏史等七种类型。在整体特点上，生活来源型本事多抒情性内容，历史来源型的本事则多叙事性内容。

关键词：本事　生活来源　历史来源

一般来说，文学创作源于生活，高于生活。任何文学作品的产生，都有着某种程度的生活基础。对一个乐府曲调来说，不管其本事依据的是时事、史事或民间传说，实际上都有其生活来源。但如果纵向地看待这个问题，却又可以发现这种生活来源既有现实的，又有历史的。所以，本文对乐府诗本事来源的研究，就从生活（现实）来源与历史来源两个方面入手。

一、本事的生活来源

文学是一种反映现实生活的社会性话语活动，人类的生活世界是文学活动产生、形成和发展的客观基础，它不仅是作品的反映对象，也是作者与读者的基本生存环境，是他们能通过作品产生对话的物质基础。“感于哀乐，缘事而发”是汉乐府诗最重要的一个特点，也是后世乐府诗最重要的特点之一。乐府诗本事的生活来源情况较多，它们或以

民俗、宗教为题材，或以日常生活细节与小故事为内容，或反映时事与新近的社会现象，或抒发特定的生活体验，或表现人类的某些普遍情感，或为某种特定活动、仪式而专门制作，具有丰富的现实生活基础。下面就以具体实例分而论之。

（一）民俗与宗教

民俗是在特定社会生活群体的生产、生活过程中逐渐形成的一系列物质的、精神的文化现象，宗教是人类社会发展到一定历史阶段出现的一种文化现象。无论是民俗文化还是宗教信仰，都是在群体生活中逐渐形成的，具有历史延续性，并时时影响着群体的日常生活。所以，以民俗或宗教为题材的乐府诗作，现实生活无疑是其本事来源的一个重要方面。

乐府诗从其产生之时起，便与民俗结下了不解之缘。班固《汉书·艺文志》云："自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴、秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。"[①]可见民俗一直都是乐府诗表现的重要题材。在《乐府诗集》中，以民俗为其表现题材的曲调很多，如《祓禊曲》，是表现古人驱邪风俗的一首乐曲；《竹枝词》，本为巴地赛神之曲，民间赛歌及踏歌之时亦常用之，蕴寓了丰富的民俗内涵；《拜新月》，亦因民间拜新月之风俗而产生。另外如《上巳乐》、《竞渡曲》等，亦均源自民间的某种风俗。类似这类乐府曲调，其创作的具体年代及作者已难于详考，其本事也就只能传达与民俗联系方面的信息。

酒筵是唐代诗歌重要的一个表现领域，而酒令又是唐代筵饮场合的一个艺术核心。在《乐府诗集》所收曲调中，有许多都是唐人常用的酒令。这种特定生活领域的习俗，能让我们确切地感受到唐人的诗酒风流，得以体会唐人重视游艺戏谑的乐舞风尚。这是唐人生活的场景记录，由此而产生的那些乐府曲调，其本事无疑具有深厚的群众生活基础。如《回波乐》出于曲水引流泛觞之意，据《北史·尔朱荣传》记载，《回波乐》最晚在北魏时期就已经存在了。

（尔朱荣）酒酣耳热，必自匡坐唱虏歌，为《树梨普梨》之

---

① 班固《汉书》，第30卷，第1756页，北京，中华书局，1962。

曲。见临淮王彧从容闲雅，爱尚风素，固令为《敕勒》舞。日暮罢归，便与左右连手蹋地，唱《回波乐》而出。[1]

于此看来，《回波乐》最迟在北魏时期就是与饮宴相关的舞曲了。而到了唐代，《回波乐》更是酒筵上的常用曲目。孟棨《本事诗》记载沈佺期曾于内宴上以《回波乐》谋赏赐，计有功《唐诗纪事》记载崔日用曾于内宴上以《回波乐》求学士，刘餗《隋唐嘉话》记载李景伯曾于内宴上以《回波乐》(书中作《下兵词》)行规谏，张鷟《朝野佥载》记载杨廷玉以《回波乐》自我吹嘘，《本事诗》又记有中宗时宫廷优人以《回波乐》取悦韦后。由此可见《回波乐》在初唐酒筵特别是内宴上的盛行。至于促饮曲《三台》、抛打曲《抛毬乐》，也都是唐人酒筵上的常用酒令，普遍存在于唐人的诗酒生活之中。似这类源自民俗而又用诸民俗活动的乐府曲调，其本事来源的生活基础极为深厚。

宗教文化也是乐府诗表现的重要题材之一。如《法寿乐》一曲，其产生就有着浓厚的佛教文化背景。其歌辞十二首乃王融任太子舍人期间（484—493年）奉文惠太子萧长懋之命而制，是一组叙述佛祖释迦牟尼降生、求佛、成道并最终授徒弘法故事的完整组诗，其本事完全是佛祖的生平故事。结合时代背景来看，《法寿乐》组曲的创制既是当时伎乐供养之风的实际表现，也是当时王宫贵人佞佛、礼佛、事佛的必然产物，有着浓厚的佛教文化背景。[2]

与《法寿乐》类似，梁武帝《上云乐》七曲作于天监十一年（512年）冬，“是一出建立在相当专业的道教知识基础之上的、首尾完整的神仙剧，演的是茅君得道成仙的故事”。就单曲而言，则分别吟咏了七个故事：萧史与弄玉之事、桐柏真人王子乔故事、求仙者在仙山得到揭示至道的秘籍、新得道者到方诸宫办理“认证手续”及谒见玉晨大道君这一至仙界必经的两大程序、新得道者谒见西王母、新得道者获金丹及

① 李延寿《北史》，第48卷，第1762页，北京，中华书局，1974。

② 具体论述参见拙文《法寿乐考》，原文载《北京化工大学学报》(社会科学版)，2009年第2期。

《九真中经》、茅君得道后的情形。[①]这些都可以看出其乐曲创制的道教文化背景。

（二）日常生活细节或小故事

从总体上说，乐府诗是一种主要以娱乐为目的的综合艺术形态，所以，日常生活中的一些细节或小故事，都可能成为其表现的内容，从而成为乐府诗本事的生活来源之一。在《乐府诗集》所收曲调中，有不少就是对一些日常生活细节或小故事的记录。因这种日常生活细节或小故事的发生本就是偶然的，故对其进行记录而成的乐曲创制也就往往具有即兴性，而且这种乐曲的创制者往往同时是事件的亲历者。如《桂华曲》，据白居易《东城桂》三首之序可知，它本乃诗人为官苏州时惜东城一株桂树之不得而作的咏物诗，明显带有感物兴怀的创作特点。不过，因为唐代诗乐内在的紧密联系，再加上白居易作为中唐著名歌诗作者，又身处于一种娱乐乐舞繁盛的生活环境，故而他与当时著名歌者之间的紧密合作成了一种生活常态。他所作的《东城桂》三首之三很快就被制作成了入乐的乐府《桂华曲》，并且影响盛广。这从其《听都子歌》及《醉后听唱桂华曲》二诗可以得到证明。今查白居易诗集，其《听歌六绝句·听都子歌》一诗题下有诗人自注云："词云：'试问常娥更要无？'"[②]《醉后听唱桂华曲》题下亦有自注云：

> 诗云："遥知天上桂华孤，试问常娥更有无？月中幸有闲田

---

① 关于梁武帝《上云乐》七曲的本事考述，刘航《〈文康乐〉与汉魏六朝戏剧艺术的发展》一文（原文载《文艺研究》，2011年第2期）认为，《上云乐》七曲分别吟咏了七个故事：萧史与弄玉之事、桐柏真人王子乔故事、求仙者在仙山得到揭示至道的秘籍、新得道者到方诸宫办理"认证手续"及谒见玉晨大道君这一至仙界必经的两大程序、新得道者谒见西王母、新得道者获金丹及《九真中经》、茅君得道后的情形。但就整体而言，《上云乐》七曲"是一出建立在相当专业的道教知识基础之上的、首尾完整的神仙剧，演的是茅君得道成仙的故事"：《凤台曲》、《桐柏曲》营造了仙人与游的浪漫氛围，暗示茅君已然得道；《方丈曲》、《方诸曲》、《玉龟曲》展示了茅君升仙的全过程；《金陵曲》颂扬茅君"上下无极，出入无间"的广大神力。而许云和《梁三朝乐〈上云乐歌舞伎〉研究》（原文载许云和著《汉魏六朝文学考论》，第229—259页，上海，上海古籍出版社，2006）一文则认为，《上云乐》七曲分别吟咏了萧史与弄玉、桐柏真人王子乔、方丈台东宫灵照夫人、方诸东华山上青君宫中的"天仙上真"、白玉龟台九灵太真元君西王母、太上老君丹药及丹书、句曲山三茅君等七个互不连属的神仙故事。可参看。

② 顾学颉点校《白居易集》，第35卷，第810页，北京，中华书局，1979。

地，何不中央种两株。”此曲韵怨切，听辄感人，故云尔。[①]

从这两处诗歌自注来看，《桂华曲》是白居易闲居娱乐生活中的常备曲目，可见其配乐与表演可能都由自己的家伎班子来完成。这种得以探讨文人日常生活状态的乐府诗作，其本事的生活来源更是不言自明。与《桂华曲》类似，据《琴集》记载，琴曲《蔡氏五弄》乃蔡邕入青溪访鬼谷先生时，有感于鬼谷先生所居之地的独特景致，因所见而制琴曲五首。这种以创制琴曲的形式对其日常生活中的一些细节进行记录，抒发自己面对特定自然现象时的直接感受，也是乐府诗本事生活来源的典型之例。

对作为国家最高统治者的皇帝来说，左史记言，右史记事，许多发生在他们身上的生活小故事，往往会被朝廷乐工编制成乐曲。如崔令钦《教坊记》载："高宗晓声律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节。尝晨坐，闻莺声，命乐工白明达写之为《春莺啭》。后亦为舞曲。"[②]再如李白《清平调》三首，乃唐玄宗与杨贵妃于宫中赏木芍药时，命李白制新辞以与自己新度曲相配；《宫中行乐辞》八首，乃唐玄宗"因宫人行乐"而令李白制新词。从这两个歌辞系列的创作本事中，可以看出唐玄宗与杨贵妃宫中游乐的日常生活。而《乐府诗集》中已收的《雨霖铃》、《热戏乐》以及《乐府诗集》中未收的《一斛珠》等，其本事亦无不来源于唐玄宗的日常生活。

名士权贵们的风流生活常常是娱乐文学表现的内容，那些文人名士或豪富吏民为其妓妾所作之歌，自然也是乐府诗本事生活来源的典型例证。如《桃叶歌》，《古今乐录》记其本事云："《桃叶歌》者，晋王子敬之所作也。桃叶，子敬妾名，缘于笃爱，所以歌之。"[③]王子敬即东晋书法家王献之，为王羲之第七子。王子敬与其妾桃叶的故事历来是民间传说中热门的话题，《桃叶歌》就是子敬自己对二人生活情景的记录。再如《碧玉歌》，乃晋汝南王司马义对其爱妾刘碧玉"以宠爱之甚，所以歌之"[④]。当然，历史本就是由人类活动构成的，是对人类过去生活的

---

①《白居易集》，第34卷，第772页。

② 任半塘《教坊记笺订》，第182页，上海，中华书局，1962。

③《乐府诗集》，第45卷，第664页，北京，中华书局，1979。

④《乐苑》谓《碧玉歌》为宋汝南王所作，然宋无汝南王，且晋戴祚《甄异传》中有晋汝南王司马义与妾碧玉故事的记载，可知《乐苑》之误。

记录，故而有些乐府诗的本事来源，很难明确地区分其为历史来源或是生活来源。正基于此，当名士或权贵与其妓妾的生活不再是当时的直接记录，而是追忆或后人咏叹的时候，这里便不称之为生活来源，而视之为历史来源了（详下）。如《团扇郎歌》缘于晋中书令王珉与嫂婢谢芳姿的爱情故事，但因是“后人因而歌之”[①]，故不视为生活来源。《望江南》是李德裕镇浙西时为其亡妾谢秋娘所制，因是追忆，亦不视为生活来源。

（三）时事或新近的社会现象

缘于时事而作的乐府诗，往往是在某一件事情发生过程之中或结束之后，该事件的主人公或亲历者对其所作的真实描述。这些以新近发生的重大事件为内容的乐府诗，其本事亦来源于现实生活。如《纪辽东》一曲，乃隋炀帝讨伐高丽进围辽东后的纪功之作，其歌辞围绕大业八年（612年）隋军征辽东这一事件，抒发了炀帝君臣对战争胜利的喜悦之情，虽然语辞上略有浮夸之嫌，但就大体而言，它仍是当事人对这一重大事件态度的真实反映，是融叙事与抒情于一体的纪实性作品。这种成了乐府诗反映对象的时事，正是其本事重要的生活来源。

不过，还有许多叙事性强的乐府，如果不考虑事件是否确切发生，仅从歌辞的描述来看，似乎都是对某一具体事件的真实记录，但实际上，却可能是以一种典型人物典型事件的描述，来对某一社会现象进行揭露。这些乐府诗的本事只能视作一种虚构本事，即以一种虚构的人物和事件来对某一真实存在的社会现象进行揭露。也正因为它们反映了真实的社会生活和社会现象，故亦可视之为本事的生活来源之一。如辛延年所作《羽林郎》一首：

> 昔有霍家姝，姓冯名子都。依倚将军势，调笑酒家胡。胡姬年十五，春日独当垆。长裾连理带，广袖合欢襦。头上蓝田玉，耳后大秦珠。两鬟何窈窕，一世良所无。一鬟五百万，两鬟千万余。不意金吾子，娉婷过我庐。银鞍何煜爚，翠盖空踟蹰。就我求清酒，丝绳提玉壶。就我求珍肴，金盘鲙鲤鱼。贻我青铜镜，结我红罗裾。不惜红罗裂，何论轻贱躯。男儿爱后妇，女子重前

---

①《乐府诗集》，第45卷，第660页。

夫。人生有新故，贵贱不相逾。多谢金吾子，私爱徒区区。[①]

按："霍家"指西汉大将军霍光之家，冯子都为霍光家奴，又是霍光的男宠，霍光死后与主母乱。《汉书·霍光传》："初，光爱幸监奴冯子都，常与计事，及显寡居，与子都乱。"[②]辛延年为东汉诗人，生平无可考，故此《羽林郎》实是借古讽今。因诗中有"不意金吾子"、"多谢金吾子"之句，清人朱乾《乐府正义》根据窦景曾为执金吾一官认为此诗疑为窦景而作，后世学者多从此说。但阎步克《也谈辛延年〈羽林郎〉中的"金吾子"》一文[③]则根据崔豹《古今注》的说法认为，"金吾"实为大棒之名，"金吾子"是执棒家奴之称，其主人却未必官居执金吾。也就是说，即令《羽林郎》的"冯子都"形象是东汉人用以影射东汉权贵，那也很难断定所影射的就是执金吾窦景，或其他某位执金吾。其实，不管辛延年的《羽林郎》是否为借古讽今之作，从诗句的叙述可知，这是一个权贵家奴调戏卖酒的少数民族女子的故事。所以，这一作品的产生，既有当时权贵显赫、恶奴骄纵的社会背景，也反映了汉通西域以来，西域名贵物品进入中土，西域商人杂居内地的社会现实。这虽是一则虚拟的生活故事，反映的却是真实的社会现象。

与《羽林郎》类似，《相逢行》、《长安有狭斜行》、《东门行》、《孤儿行》、《妇病行》、《陇西行》、《艳歌行·翩翩堂前燕》、《十五从军征》等体现风土民情、叙写社会好尚的作品以及《长歌行·仙人骑白鹿》、《步出夏门行·邪径过空庐》之类的汉代游仙乐府，它们所叙述的虽未必都是真实之事，多数都可能只是作者虚构的场景，但就反映社会生活的真实性而言，却又是不容怀疑的，可谓之为汉代社会的"浮世绘"[④]。而汉代乐府中存在的不少动植物寓言故事，如《艳歌何尝行·飞来双白鹄》、《豫章行》、《蛱蝶行》、《枯鱼过河泣》等，亦可视之为民众的心声，而以虚构的动植物寓言来传达，其本事来源亦有着深厚的群众生活基础。

似汉乐府这样以虚构故事来反映真实社会现象的作品，在唐人新

---

①《乐府诗集》，第63卷，第909页。

②《汉书》，第68卷，第2950页。

③ 原文载《中国文化研究》，2004年春之卷，第88—93页。

④ 钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》（第86页，郑州，大象出版社，2000）一书将汉乐府的这种写实艺术风格称之为"浮世绘"，可参看。

乐府中亦大量存在。如杜甫《兵车行》揭露唐玄宗长期以来的穷兵黩武给人民造成的巨大灾难，《哀王孙》叙写安禄山部将孙孝哲占领长安后李唐宗室隐匿逃窜的凄惨之状，读来都可见逼真的场景。其“三吏”、“三别”，是乾元二年（759年）春作者往河南探视旧居时，归途上亲眼看到人民在官吏们残酷的压迫下所受苦难的真实写照，《乐府诗集》中虽未收录，实亦为唐人新乐府。它们或设为主人公与诗人的对话，或设为主人公的独白之词，均具有逼真的故事情节。白居易《新乐府》组诗中的许多作品，也多以一种故事性的叙述来反映当时特定的社会现象，并以小序说明他的创作宗旨。如《卖炭翁》之苦宫市，《杜陵叟》之伤农困，《新丰折臂翁》之戒边功，《井底引银瓶》之止淫奔等。它们就像柳宗元揭露“苛政猛于虎”的寓言《捕蛇者说》一样，所叙虽未必是确切发生之事，但却反映了真实的社会现象。如此看来，承续《诗经》与汉乐府讽喻现实、干预政治的创作精神，开始为时、为事、为君、为民而作，变得“莫不讽兴当时之事”[①]的唐人新乐府，其本事的重要来源之一便是时人生活当中的苦乐哀愁。

（四）特定的生活体验与经历

人的生活过程中难免会有些特殊的体验或经历，当这些体验或经历被形诸歌咏而成为乐府诗表达的对象之时，它们自然也就成了该曲本事的生活来源。如源于汉人俗歌的梁鼓角横吹曲《陇头流水歌辞》，梁刘昭注补《后汉书志·郡国志·汉阳郡》时于“有大坂名陇坻”条下注云：

> 《三秦记》：“其坂九回，不知高几许，欲上者七日乃越。高处可容百余家，清水四注下。”郭仲产《秦州记》曰：“陇山东西百八十里。登山岭，东望秦川四五百里，极目泯然。山东人行役升此而顾瞻者，莫不悲思。故歌曰：‘陇头流水，分离四下。念我行役，飘然旷野。登高远望，涕零双堕。’度汧、陇，无蚕桑，八月乃麦，五月乃冻解。”[②]

① 元稹《乐府古题序》，冀勤点校《元稹集》，第23卷，第255页，北京，中华书局，1982。

② (晋) 司马彪撰、(梁) 刘昭注补《后汉书志》，第23卷，第3518页，北京，中华书局，1965。

按：此处所载的俗歌，其他文献也多有记载，文字稍异。《太平御览·地部》“陇”条所记为“陇头流水，鸣声幽咽。遥望秦川，心肝断绝。去长安千里，望秦川如带”；《古今乐录》所记则为《乐府诗集》“梁鼓角横吹曲”中所收的三曲《陇头流水歌辞》与三曲《陇头歌辞》。[①]汉横吹旧曲中即有《陇头》，一曰《陇头水》，《乐府诗集》未录古辞，其与梁鼓角横吹曲中的《陇头流水歌辞》应当都是来源于这些流传的俗歌。而这些俗歌的产生，就在于陇坻地势的险要，“山东人行役升此而顾瞻者，莫不悲思”，是人类面对此情此景的共同反应，这种面对特殊自然环境的体验与感悟，就是汉横吹旧曲《陇头》与梁鼓角横吹曲《陇头流水歌辞》的生活来源。与《陇头》和《陇头流水歌辞》类似，马援南征时感叹当地恶劣环境而作的《武溪深》，也是一种人类面对特殊自然环境时的由衷感叹，为乐府诗本事重要的生活来源之一。

《乐府诗集》中所收一些不明本事的曲调，从其曲名来看，亦当是一些生活感受之作。如与鹧鸪相关的乐曲《山鹧鸪》和《鹧鸪词》，其本事难以详考，但就现存的一些歌辞及唐人诗作中的鹧鸪意象来看，此二曲的创制均结合了鹧鸪怀南而不北飞的生活习性与啼声悲苦的鸣叫特点，有着特定的生活感受，故而这类乐曲的本事也是有深厚群众生活基础的。[②]如《墙头花》之本事虽难详考，但从唐人诗作中的墙头花意象来看，任半塘《唐声诗》所谓“因墙头所见之花，以兴墙内之人”[③]、“对墙头所见之花，兴起墙内所恋之人”[④]的说法，离该曲本事的内容不会太远。至于晋阮咸所作琴曲《三峡流泉》、晋嵇康所作琴曲《风入松》等，从各自曲名来看，亦均有深切的现实生活体验。

某些产生于特定社会生活群体生产、生活过程之中的乐曲，源于某种特定的生活体验，亦可视为乐府诗本事生活来源情况之一。如商人之歌《三洲》，乃“商客数游巴陵三江口往还，因共作此歌”[⑤]。某些文人对自己值得纪念的特定社会生活经历，有时也会形诸歌咏。如《欸乃

① 关于此处所载俗歌及其文献征引情况的考证，详见刘庆柱《三秦记辑注》（与《关中记辑注》合刊），第83—86页，西安，三秦出版社，2006。

② 关于鹧鸪的生活习性及其相关传说，任半塘《唐声诗》（下编，第103—109页）有详考，可参看，上海，上海古籍出版社，1982。

③《唐声诗》，下编，第81页。

④《唐声诗》，下编，第82页。

⑤《乐府诗集》，第48卷，第707页。

曲》，从元结《欸乃曲》组歌之序曲来看，他是在自京回道州（今湖南永州市道县）途中，因遇春水大涨、舟行不进而作此歌聊以自慰的。这种旅途中的特殊体验，自是乐府诗本事重要的生活来源。而刘禹锡《淮阴行》五首，是其阻风淮阴时的纪行之作，这种宦旅途中的特殊体验，也是乐府诗本事重要的生活来源。

（五）人类的普遍情感体验

许多人类所特有的情感体验，往往也是乐府诗的重要表现内容，成了其本事的生活来源之一。如死亡是人类不可避免的自然规律，也是死者留给生者的一次特殊情感体验。那些因这种特殊情感体验而创制的乐府曲调，其本事无疑来源于生活。如后世呼为挽歌的《薤露》与《蒿里》，是田横门人对其自杀行为的感伤之辞，借大自然中常见之现象来比喻人生命的消亡，纯为生命感叹之语。这种生命感叹之语虽是因田横之死即兴而发，却是人类普遍的情感体验，有着丰富的生活感受。而与《薤露》、《蒿里》同为挽歌的《泰山吟》与《梁甫吟》，其创制缘于汉人特殊的死后世界观，亦是源于生活的乐府诗。

《泰山吟》为东齐土风，《乐府解题》谓《泰山吟》“言人死精魄归于泰山，亦《薤露》《蒿里》之类也”[①]，这实际上源于汉末“泰山治鬼”的民间信仰。顾炎武《日知录》“泰山治鬼”条云：尝考泰山之故，仙论起于周末，鬼论起于汉末。……自哀、平之际而谶纬之书出，然后有如《遁甲开山图》所云“泰山在左，亢父在右；亢父知生，梁父主死”，《博物志》所云“泰山一曰天孙，言为天帝之孙。主召人魂魄，知生命之长短”者。其见于史者，则《后汉书·方术传》：“许峻自云：‘尝笃病三年不愈，乃谒泰山请命。’”《乌桓传》：“死者神灵归赤山，赤山在辽东西北数千里，如中国人死者魂神归泰山也。”《三国志·管辂传》：“谓其弟辰曰：‘但恐至泰山治鬼，不得治生人，如何？’”而古辞《怨诗行》云：“齐度游四方，各系泰山录。人间乐未央，忽然归东岳。”陈思王《驱车篇》云：“魂神所系属，逝者感斯征。”刘桢《赠五官中郎将诗》云：“常恐游岱宗，不复见故人。”应璩《百一诗》云：“年命在桑榆，东岳与我期。”然则鬼论之兴，其在东京之世乎？[②]

---

①《乐府诗集》，第 41 卷，第 605 页。

②（清）黄汝成集释《日知录集释（外七种）》，第 30 卷，第 2262—2264 页，上海，上海古籍出版社，1985。标点为笔者所加。

《遁甲开山图》为汉代纬书，其中已提到泰山与人之生死关系的民间信仰。晋人张华（232—300年）所撰《博物志》，更是直接提到泰山主召人魂魄的说法，史籍中又多记人死后赴泰山任泰山府君、泰山令、泰山录事等事。从顾氏这里的考证来看，人死之后精魄归于泰山，由泰山神来掌管，其信仰大致起于东汉时期。在东汉陵墓出土的镇墓券中，常有"生人属西长安，死人属东太（泰）山"的说法。如罗振玉《贞松堂集古遗文》所录《刘伯平铅券》载：

> 刘伯平薄命，……药不能治，岁月重复，适与同时魅鬼尸注，皆归墓父，大山君召，……苦勿相思。生属长安，死属大山；死生异处，不得相防。[1]

"大山"即"泰山"。罗氏于此券后并有跋语云：

> 此券上下两端皆有断缺，表里文字共四行，纪年已不可知，而义尚可晓。其曰"生属长安，死属大山"者，予旧藏延熹陶瓿有"生人属西长安，死人属东太山"。予别藏一铅券亦有此语，但脱"死人属东"之"东"字。[2]

延熹（158—167年）为东汉桓帝刘志年号。罗氏旧藏延熹陶瓿及别藏一铅券即亦有"生人属西长安，死人属东太山"之语，足证那时人死魂归泰山的信仰已经流行了。前引《刘伯平铅券》中复有"大山君召"之语，"大山君"即太山府君。曹丕《列异传》云："胡母班为太山府君赍书请河伯，贻其青丝履，甚精巧也。"[3]同时，从顾炎武考证中所引《三国志·管辂传》的记载来看，在汉末人的观念里，阴间应当也有一个类似于阳间的统治机构，所以管辂才有自己时命不久，做不了阳间的官，

① 罗振玉编纂《贞松堂集古遗文》，第15卷，下册，第358—360页，北京，北京图书馆出版社，2003。

②《贞松堂集古遗文》，第15卷，下册，第360页。

③ 鲁迅辑录古籍丛编《古小说钩沉·列异传》，第128页，北京，人民文学出版社，1999。

只能去阴间做官的担忧。[1]

与《泰山吟》类似，《梁甫吟》的出现，亦缘于人死后魂魄所归的民间信仰，体现了汉人特殊的死后世界观。梁甫，泰山下小山名，在今山东泰安县南一百里、新泰县西四十里，亦作梁父。古时君王封泰山时又降禅梁父。《史记·封禅书》曰："封泰山禅梁父者七十二家。"[2]后来秦始皇、汉武帝、光武帝等均登封泰山又降禅梁父。这说明梁父与泰山自古即有特定的渊源。汉代纬书《遁甲开山图》谓"泰山在左，亢父在右；亢父知生，梁父主死"，这就说明至少此时梁父山已被当作了死人的主要葬地，故而《梁甫吟》曲调的出现，不会晚于此时。郭茂倩在此曲解题中云："《梁甫吟》，盖言人死葬此山，亦葬歌也。"[3]大致说明了此曲的生活来源。[4]

---

① 栾保群《"泰山治鬼"说的起源与中国冥府的形成》一文发挥钱锺书《管锥篇·史记会注考证》"封禅书"条中"经来白马，泰山更成地狱之别名"的说法，认为早期道教《太平经》中已经出现了一种中央级冥府即"土府"，而到了东汉末年，出现了另一套冥间的中央机构及官属，也就是黄神和召魂、召魄，最后则为黄神所生的"五岳"，再更具体就是"太山"。此为泰山治鬼说之肇始，其标志就是太山府君。太山府君的出现，时在汉、魏之际。但"太山府君"的"太山"不是中国的东岳泰山，而是佛经中的地狱。佛经译者用"太山"之名译经，为中国民间方士提供了一个机会，让他们利用了这一名词的含糊概念，把佛教的"太山地狱"转化为中国的冥府即太山府君。而太山府君融合了佛教的一些"平等"观念，"死者不系生时贵贱"，这就让太山治鬼说在民间立定了脚跟。可参看。原文载《河北学刊》，2005 年第 3 期。

② 司马迁《史记》，第 28 卷，第 1361 页，北京，中华书局，1959。

③《乐府诗集》，第 41 卷，第 605 页。

④ 不过，对《梁甫吟》曲调创作的本事，谭继和《诸葛亮"好为梁父吟"考析》一文则提出了新的看法。谭文认为，梁甫山名似因梁甫人名而取，系对老人的尊称。《吕氏春秋》所记梁父山丈人误杀亲子的故事，才使得梁父山成为司命神主死，幽微难明的地方。以这个传说为题材的古歌谣，后入乐成为乐府，表达梁父泣丧，对误杀亲子的悔恨，对奸鬼谗邪的可鄙的寓意。所以，《梁父吟》的古义应是哀伤天命无常，死生交错，其形式则为泣葬丧歌。谭文同时还据应劭《风俗通义·正失》"封泰山禅梁父"条所云"三王禅于梁父，梁者，信也。信父者子，言父子相信与也"认为梁父山得名于父子相信，梁父即信父。在两汉时期，梁父山丈人故事流传很广，可见梁丈人父子相疑的故事确发生于梁父山，为《梁父吟》之所本。（本文原载于《中国文化研究辑刊》第四辑，上海，复旦大学出版社，1987。后收入谭继和《巴蜀文化辨思集》，成都，四川人民出版社，2004）这与梁父山作为葬山，表示人死后精魄所归的迷信传说契合。当然，人死葬于梁父的社会习俗，未必即源于《吕氏春秋》所记的故事。但在人死葬于梁父这一社会习俗背景下产生的挽歌《梁父吟》，也未必没有梁父丈人故事的影响。

思乡念家也是人类共有的普遍情感体验，传达这种人类情感的乐府作品，也同样具有丰富的生活体验。如晋车骑将军沈充所制《前溪歌》。沈充为吴兴武康（今浙江德清）人，前溪即其家乡的一条河流，为南朝集乐之处。唐人所作《大唐传载》云："湖州德清县南前溪村，前朝教乐舞之地。今尚有数百家，尽习乐，江南声妓多自此出。所谓'舞出前溪'者也。"[①]沈充创作《前溪歌》，正是对自己家乡生活的怀念。晋曹毗《箜篌赋》中"发愁吟，引吴妃，湖上飒沓以平雅，前溪藏摧而怀归"[②]，也正是对这一情感体验的诠释。而那些讴歌一地风土的作品，如《吴趋行》与《会吟行》，以及那些以地名名曲的清商曲辞，传达的也是类似的人类情感。

爱情是文学作品的永恒主题，那些以爱情为题材的乐府诗，其本事来源亦是生活。如《杨白花》，《乐府诗集》在其解题中引《梁书》曰：

> 杨华，武都仇池人也。少有勇力，容貌雄伟，魏胡太后逼通之。华惧及祸，乃率其部曲来降。胡太后追思之不能已，为作《杨白华》歌辞，使宫人昼夜连臂踏足歌之，声甚凄惋。[③]

从解题材料来看，《杨白花》乃北魏胡太后追思杨华而作。这种最高统治者对其倾心者的思念，虽不是普通人所能拥有的情感，但它无疑也是爱情。再如《西洲曲》，其具体故事情形虽已无由考知，但从歌辞来看，叙说的是一对年轻男女相遇、相恋、相离、相思的爱情故事。这些以爱情生活为题材的乐府诗，其本事自然来源于日常生活。

与表现爱情的《杨白花》、《西洲曲》等类似，表现亲情的《上留田》、《妇病行》、《孤儿行》等，表现友情的《渭城曲》等，亦均是一种人之常情的表达，以这种人类普遍情感为内容的乐府诗，其本事都来源于人类现实生活。

（六）特定活动或仪式

许多乐府特别是朝廷雅乐，往往都是为某一特定活动而创制，运

---

① 恒鹤校点《大唐传载》，见《唐五代笔记小说大观》，第893页，上海，上海古籍出版社，2000。

② 严可均辑《全晋文》，第107卷，第1135页，北京，商务印书馆，1999。

③《乐府诗集》，第73卷，第1039—1040页。

用于某种特定仪式之中，这些乐曲之本事来源，亦是生活。如《汉郊祀歌十九章》、《齐雩祭乐歌》、《齐藉田乐歌》、《唐祀昊天乐章》、《唐祀圆丘乐章》、《唐封泰山乐章》、《汉安世房中歌》十七首等，其实都是为某一特定活动而创制的组歌，不管其各自乐章依据何事，但就其组歌的创制来看，是一种生活来源型本事。另外如《千秋乐》，据《乐府诗集》解题中的说法，是为庆祝玄宗生日而创；《大酺乐》，唐张文收所造，亦当是为宫中大酺活动而制，它们也都有其各自的生活来源。作为道教科仪音乐经典曲目之一的《步虚词》，其道教文化背景不言自明，但它同时也是道教宗教活动的仪式用乐。而上文所论的梁武帝《上云乐》七曲，虽也以道教文化为背景，但需要特别注意的是，此七曲的创制并不是独立的，它是梁三朝元会用乐《上云乐歌舞伎》的重要组成部分。据许云和《梁三朝乐〈上云乐歌舞伎〉研究》考证，《上云乐歌舞伎》先表演俳乐献寿的《文康辞》，接着表演以佛经故事为内容的胡舞《蹋节》、《胡望》、《散花》、《单交路》、《复交路》、《脚掷》等，最后才表演以道教文化为背景的《上云乐》。再者，《上云乐歌舞伎》最先表演俳乐献寿的《文康辞》，正好说明这一乐舞的创制是为天监十二年（513 年）元会间庆祝梁武帝五十大寿而用的。①这些为某种特定活动、仪式而创制的乐府诗，其本事来源于生活也是不言自明的。

二、本事的历史来源

文学是历史的重要载体之一，历朝出现的乐府诗作中，有许多以历史人物、事件、文化、传说等作为创作题材，也就是说，历史也是乐府诗本事的重要来源之一。乐府诗本事的历史来源情况较多，它们或针对具体历史人物故事、历史事件而发，或融合一段历史或一个人的主要历史功绩而论，或缘自某种特定历史文化背景，或采自某个民间传说故事，或针对特定历史进行议论，不一而足。下面分别叙述。

（一）历史事件本真状态的实录

部分以历史事件为本事的乐府诗，其实只是为了表达对这一历史事件的纪念，故而也就只是对该事件或人物事迹进行真实记录，并没有

① 参见许云和《梁三朝乐〈上云乐歌舞伎〉研究》，原文载许云和著《汉魏六朝文学考论》，第 229—259 页，上海，上海古籍出版社，2006。

多少人为的艺术创造，这种情况可谓之为历史事件本真状态的实录。如《巴渝舞》采自西南夷地巴人的舞乐，是因为汉高祖刘邦在看了巴人舞乐之后，认为它们是“武王伐纣之歌”，可见他“命乐人习之”而创制《巴渝舞》，意在表明自己发夷人还伐三秦等同于当年的武王伐纣，是对阆中賨人随己征伐、略定三秦功绩的肯定。这也正是“王者功成作乐，治定制礼”的具体表现。同样，齐武帝追忆往事而作之《估客乐》，是他登祚后对自己任职襄阳太守时那段经历的怀念。[①]从其歌辞中有“阻潮梅根渚”之句，且表演时有“乘龙舟”的行为及“以红越布为帆，绿丝为帆纤，鍮石为篙足”、“篙榜者悉著郁林布作淡黄袴”的装饰来看，它所怀念的应是一段难忘的水上经历。[②]这种怀旧型的乐府创作，实录的成分显然更多一些。

对正史明确记载的重大历史人物事迹和历史事件，后人以其为本事来进行乐曲创作时，纪实的成分也是主要的。如琴曲歌辞《力拔山操》，《史记·项羽本纪》叙其本事云：

> 项王军壁垓下，兵少食尽，汉军及诸侯兵围之数重。夜闻汉军四面皆楚歌，项王乃大惊曰：“汉皆已得楚乎？是何楚人之多也！”项王则夜起，饮帐中。有美人名虞，常幸从；骏马名骓，常骑之。于是项王乃悲歌慷慨，自为诗曰：“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！”歌数阕，

---

① 按：齐武帝萧赜为齐高帝萧道成世子，宋孝武帝末为寻阳王刘子勋侍郎，转赣令。宋明帝泰始二年（466年），刘子勋起兵与明帝刘彧争夺皇位，萧赜支持刘彧，事平后职务不断迁升，曾出任襄阳（郡治今湖北襄樊市）太守。

② 萧赜《估客乐》中有“昔经樊邓役，阻潮梅根渚”之句，卢华语《六朝商人诗及所反映的商品经济》一文认为，“阻潮梅根渚”一句叙述自己在梅根河阻击像潮水般涌来的敌军，当时刘子勋起兵与明帝刘彧争夺皇位，萧赜支持刘彧，曾在梅根河与刘子勋军激战。刘子勋事平后，萧赜职务不断迁升，又曾出任襄阳（郡治今湖北襄樊市）太守，而樊（今湖北襄樊市樊城）、邓（今属河南邓州市）均在襄阳郡辖区内。襄阳“北接宛洛，跨对樊、沔，为荆、郢之北门”，是抗击北魏的最前线，而樊沔地区又常有少数族人抗争，时有战事。“昔经樊邓役”，即指萧赜任职襄阳太守时事。不过，无论是“梅根渚”还是“樊邓役”，都事关军旅，它们之所以能和“估客乐”扯上关系，是因为这两地商贾云集，萧赜在冒着生命危险而艰难奋战时，看到商人们花天酒地、红粉相依，过着闲逸而奢侈的生活，对比之下，情不自禁唱出“估客乐”也算情理中事，以致多年以后他当了皇帝还在“感忆思往事，意满辞不叙”。原文载《中国经济史研究》，2005年第4期。

美人和之。项王泣数行下，左右皆泣，莫能仰视。[①]

按：项羽势穷之际的悲歌，本只是徒歌，后人以其事为本事、以其悲歌为歌辞而创作的琴曲《力拔山操》，就其对历史的忠实度而言，可谓之实录。与此类似的还可以琴曲歌辞中的《大风起》、《渡易水》等为例。

（二）一段历史或一个人主要功绩的概括

有些乐府诗在对历史资料进行取材的时候，涉及的往往并不是简单的一个事件，而是一段历史，或是一个人主要的历史功绩，这种情况主要体现在历代朝廷特意制作的乐舞特别是雅乐中。如《晋鞞舞歌》五篇，大致按照司马氏王朝的历史发展轨迹来叙述，颇具史诗性质：《洪业篇》述武帝司马炎代魏一事，极尽美化之辞，意在表明晋代魏禅之合乎天命，这也是此组乐歌的一个引子；《天命篇》专歌宣皇帝司马懿入统万机、出征四方的佐魏功德，主要择取了其诛孟度、御诸葛、灭公孙、除曹爽等重大事迹，与司马懿一生行迹相对应；《景皇篇》歌颂景帝司马师在排除夏侯玄、张缉、李丰等异己势力和平定毌丘俭、文钦叛乱过程中的功绩；《大晋篇》专表文帝司马昭“内举元凯，朝政以纲。外简虎臣，时惟鹰扬”与“化感海外，海外来宾。献其声乐，并称妾臣”之功，以及“命将致讨”以使西蜀“委国稽服”、“飞书告谕”致令吴人“响应来同”之业；《明君篇》则又归结为描述武帝司马炎统治期间忠臣起用、奸臣废黜的和谐局面，与首篇相呼应。与此类似，魏、吴、西晋、萧梁等朝记录受命功德的鼓吹曲辞以及柳宗元的《唐鼓吹铙歌》十二曲创作，也都具有这种叙述一段历史或概括一个人主要功绩的特征。

在上面所举作品中，《晋鞞舞歌》属杂舞，鼓吹铙歌也并非传统的雅乐，但就其创作而言，它们都是特意创制的大型组歌，类似于朝廷雅乐（柳宗元的《唐鼓吹铙歌》十二曲虽是私造，亦具有雅乐之特征）。其实在朝廷雅乐中，也有许多叙述一段历史或概括一个人主要功绩的作品存在。如庙乐登歌。登歌本为郊庙祭祀或各种燕飨活动中堂上所奏之歌的总称，内容并不限定。但作为皇帝祭祖所用庙乐中的登歌，其内容

① 《史记》，第7卷，第333页。

却相对比较统一，都是称述各人功德的文字。晋傅玄云："登歌歌盛德之功烈，故庙异其文。至于飨神，犹《周颂》之《有瞽》及《雍》，但说祭飨神明礼乐之盛，七庙飨神皆用之。"[①]这可以从各朝宗庙乐歌中得到实证。如《晋宗庙歌》中，《夕牲歌》、《迎送神歌》及《飨神歌》七庙俱同，但登歌却庙异其文，这就是因为庙乐中的登歌意在歌颂庙主功德，各人事迹不同，故歌辞有异。这些歌颂庙主功德的登歌，虽不一定是具体历史事件的描述且多是一些颂美之辞，但一般也都会囊括庙主的主要事迹、功德。而且，在传统观念上来说，庙乐登歌称述功德、叙述事迹符合礼仪要求。如永明二年，尚书殿中曹《庙乐歌诗奏》中谓：

> 太祖高皇帝庙神室奏《高德宣烈之舞》，未有歌诗，郊应须歌辞。穆皇后庙神室，亦未有歌辞。案傅玄云："登歌庙异其文，飨神七室同辞。"此议为允。又寻汉世歌篇，多少无定，皆称事立文，并多八句，然后转韵。时有两三韵而转，其例甚寡。张华、夏侯湛亦同前式。傅玄改韵颇数，更伤简节之美。近世王韶之、颜延之并四韵乃转，得赊促之中。颜延之、谢庄作三庙歌，皆各三章，章八句，此于序述功业详略为宜，今宜依之。郊配之日，改降尊作主，礼殊宗庙，穆后母仪之化，事异经纶。此二歌为一章八句，别奏事御奉行。[②]

在这篇奏文中，不但肯定了傅玄"登歌庙异其文"的说法，而且认为登歌之辞要"称事立文"。这实际上也是庙乐中登歌不相袭的原因。

（三）历史事件或人物行迹的艺术化创造

历史是文学取材的重要源泉之一，但很多文学创作却并不简单地叙述历史，而是以历史事件或人物作为核心部分，融合其他因素的艺术化创造。它们只是借助于众人习知的历史事件或人物背景，使作品易于为人知悉和接受，但作品最终表现的却往往是作者自己的喜怒哀乐和价值观，富于时代的气息。乐府本事诗尤其如此。

乐府文学史上这种以历史事件或人物作为核心部分，融合其他因素大肆创造的作品很多，吴兢《乐府古题要解》称"《琴操》纪事好与

---

① 萧子显《南齐书》，第 11 卷，第 179 页，北京，中华书局，1972。
②《南齐书》，第 11 卷，第 179 页。

本传相违"[1]，在一定程度上说明《琴操》中的作品许多都有这样的一种特性。如《杞梁妻》一曲以春秋时期齐国杞殖妻应对丈夫战死的故事为原型，融合了许多后世的民间传说；《昭君怨》一曲以班固《汉书·元帝纪》与《匈奴传》中记载的昭君出塞和亲故事为原型，同样也融合了许多民间的传说在里面。二曲之本事都与历史事实不尽相符。这类乐曲之本事对历史有了较大改造，涉及了本事与史实的背离、本事的"层累型"发展等流变问题，笔者将专文重点论述，此不赘述。

（四）真实历史事件的神异化

有些乐府曲调在对所取材的历史事件进行改造之时，很可能将其加以神异化。如晋拂舞歌中的《淮南王》一篇，崔豹《古今注·音乐》认为是小山之徒思恋服食求仙、与八公相携俱去的淮南王而作。历史上的淮南王刘安喜欢道术，好服食求仙，后因谋反事发而自杀；而所谓的八公即其门下苏飞、李尚、左吴、田由、雷被、伍被、毛被、晋昌诸游士。淮南王之死神异化为成仙升天之说，实际上是因他所养游士耻其谋反逆行，故而饰以诈说。同样，以淮南王刘安故事为题材的琴曲歌辞《淮南操》，其本事也是对历史事件的神异化。

在一些朝廷雅乐中，有时也会出现将历史事件神异化的情况。如《唐享龙池乐章》，《乐府诗集》在其解题中云：

> 《唐书·乐志》曰："玄宗龙潜时，宅隆庆坊，宅南坊人所居，忽变为池，望气者异焉。故中宗季年，泛舟池中。玄宗正位，以坊为宫，池水逾大，弥漫数里，因为《龙池乐》以歌其祥。"……《唐逸史》曰："玄宗在东都昼寝，梦一女子，容艳异常，梳交心髻，大袖宽衣。帝曰：'汝何人？'曰：'妾凌波池中龙女也，卫宫护驾，妾实有功。今陛下洞晓钧天之乐，愿赐一曲，以光族类。'帝于梦中为鼓胡琴，倚歌为凌波池之曲，龙女拜谢而去。及寤，尽记之，命禁乐，自御琵琶，习而翻之。因宴于凌波宫，临池奏新声。忽池波涌起，有神女出于波心，乃梦中之女也。望拜御坐，良久方没。因置祠池上，每岁祀之。"[2]

① 吴兢《乐府古题要解》，卷下，丁福保辑《历代诗话续编》，第57页，北京，中华书局，1983。

②《乐府诗集》，第7卷，第102页。

其实坊人所居忽变为池，是自然界常有的现象，但在封建统治者看来，这可能就是某种祥瑞之象。从姚崇、蔡孚、沈佺期等人所作的十章乐辞来看，玄宗旧居附近忽出泉水应是当年实有之事。但《唐逸史》的记载显然将其神异化了。

（五）特定的历史文化

作为朝廷郊庙祭祀或燕射活动上的用乐，雅乐一般都是为某一具体活动或仪式而特意创制的，其中有些还具有历史延续性，产生于特定的历史文化背景之下。这些乐府曲调所依附的历史文化背景，正是其曲调的创制本事。如《隋大射登歌》，其创制即源于一种自古而来的射礼制度，而这种自古即有的射礼制度，显然就是该曲创制的特定历史文化背景。

有些以历史文化背景为本事的乐府曲调，并不是只有某种单一的历史文化背景，而是有着复杂的社会历史文化背景。如《饮马长城窟行》的出现，秦始皇时筑长城以备匈奴是其原因之一，而自长城筑成之后不断的戍边之役，也在很大程度上催生了该乐曲的创制。

再者，唐人的新乐府创作中，有许多篇章取材于历史，这样的新乐府辞创作，也同样有着深厚的历史文化背景。如皮日休《补九夏歌》，从其《补周礼九夏系文序》的叙述来看，皮日休是因为上古的九夏歌已佚，故而补作《王夏》、《肆夏》、《昭夏》、《纳夏》、《章夏》、《齐夏》、《族夏》、《祴夏》、《骜夏》九篇，以补前代之阙，而使后世之大乐，不独有黄帝《大卷》之音。这种补续前代乐舞盛典的创作，有着深厚的礼乐文化背景。同样，白居易的《八骏图》、《二王后》、《昆明春水满》、《骊宫高》、《隋堤柳》、《采诗官》等新乐府，无不向读者展示了一种历史文化背景，这种特定的历史文化也正是其作品创制的本事来源。

（六）民间传说或神话故事

上文所谈真实历史事件的神异化，都有明确的真实的历史因素，它们最终得以以神异化的形态出现，是基于其创作者特定的目的。而更多的民间传说或神话故事，它们虽也可能是历史地形成的真实存在，但其真实的历史因素很薄弱，更多的可能只是虚幻存在的人物故事。但不管其真实性如何，它们的形成也都有一个历史的过程，当一个乐曲以之为题材进行创作的时候，它们自然也就成了该乐曲的本事来源，可视作

本事历史来源的一个方面。如《湘妃》一曲，郭茂倩在其解题中援引诸多与湘妃有关的传说云：

> 《山海经》曰："洞庭之山，帝之二女居之。"郭璞云："天帝之女，处江为神，即《列仙传》所谓江妃二女也。"刘向《列女传》曰："帝尧之二女，长曰娥皇，次曰女英，尧以妻舜于妫汭。舜既为天子，娥皇为后，女英为妃。舜死于苍梧，二妃死于江湘之间，俗谓之湘君。"《湘中记》曰："舜二妃死为湘水神，故曰湘妃。"韩愈《黄陵庙碑》曰："秦博士对始皇帝云：湘君者，尧之二女，舜妃者也。刘向、郑玄亦皆以二妃为湘君，而《离骚》、《九歌》既有《湘君》，又有《湘夫人》，王逸以为湘君者，自其水神而谓，湘夫人乃二妃，璞与逸俱失也。尧之长女娥皇为舜正妃，故曰君，其二女女英自宜降曰夫人也。故《九歌》谓娥皇为君，女英为帝子，各以其盛者推言之也。礼有小君，明其正自得称君也。"按《琴操》有《湘妃怨》，又有《湘夫人》曲。①

尧之二女娥皇、女英死后为湘江之神，本就只是民间传说而已，郭茂倩所引诸说中的记载，颇多神异之言，既不会是时下新事，也不全是历史故实，传说色彩很浓。琴曲中的《湘妃怨》与《湘夫人》，实际上只是后人在湘妃传说基础上的艺术化创作。与《湘妃》一曲类似，以仙人王子乔事迹为题材的《王子乔》和以仙人董桃事迹为题材的《董桃行》等，无不是以历史地形成的民间传说为题材，均是乐府诗本事历史来源类型之一。

（七）咏史

咏史诗是指以历史作为诗人感情的载体，对历史人物、事件进行叙述、评价、凭吊或借国家兴亡寄托个人怀抱的诗歌。有许多乐府本事诗就是以旁观者的角度对历史人物、历史事件进行叙述与评价，带有咏史的性质。如傅玄《秦女休行》，以晋皇甫谧《烈女传》所载庞淯母娥亲故事为本事，开头直至"令我吏举不能成"诸句，都是对娥亲替父报仇故事的实录。"烈著希代之绩"以下，作者则转入议论，特别是末尾"今我弦歌吟咏高风，激扬壮发悲且清"两句，更是直接点明了诗人

---

①《乐府诗集》，第57卷，第825—826页。

的创作目的，就是为了对娥亲之义举进行吟咏，要突出娥亲行为之正义性，带有很强的说教意味。再如曹操的《薤露》、《蒿里》二曲，分别叙写汉末董卓乱京及群雄讨卓之事。因为此二诗高度的写实性，明代锺惺的《古诗归》称其为“汉末实录”。但二诗中“所任诚不良”、“沐猴而冠带，知小而谋强”、“军合力不齐”、“势利使人争”诸句，却有着旗帜鲜明的议论倾向，可见其实为咏史诗。

对历史故事或题材进行吟咏，在唐人新乐府辞中甚为普遍。如韦楚老《祖龙行》、张籍《永嘉行》、刘禹锡《更衣曲》、李贺《黄头郎》、鲍溶《倚瑟行》等吟咏前代帝王故事的新乐府，以及唐尧客《大梁行》等吟咏著名历史故事的新乐府。这种咏史性质的唐人新乐府，元白新乐府中更是多见。如白居易《七德舞》一诗，对唐太宗李世民一生行事有着大致叙述，而“速在推心置人腹”、“则知不独善战善乘时，以心感人人心归”、“岂徒耀神武，岂徒夸圣文，太宗意在陈王业，王业艰难示子孙”诸句，则又明显是以自己的认识来看待太宗的历史功绩，带有议论倾向。

不过，相比较而言，元白新乐府辞直刺现实的成分更多一些，对历史题材进行吟咏并非主流。但到了晚唐的温庭筠那里，却似乎专门发扬了元白歌咏前朝旧事的这一传统，主要是取材于历史，所写几乎都是前朝故事。如《汉皇迎春词》：

> 春草芊芊晴扫烟，宫城大锦红殷鲜。海月初融照仙掌，淮王小队缨铃响。猎猎东风䬙赤旗，画神金甲葱笼网。钜公步辇迎句芒，复道扫尘燕彗长。豹尾竿前赵飞燕，柳风吹尽眉间黄。碧草含情杏花喜，上林莺啭游丝起。宝马摇环万骑归，恩光暗入簾栊里。[1]

据《汉书·郊祀志》记载，成帝末年颇好鬼神，亦以无继嗣故，多上书言祭祀方术者，皆得待诏。刘学锴《温庭筠全集校注》认为，“题云‘迎春’，与郊祀甘泉泰畤、汾阴后土以求继嗣自是二事，诗中亦无求嗣意。以汉皇喻指唐帝，本唐人之习。此篇所咏之‘汉皇’，突出之事有二：一为好神仙，诗中‘仙掌’、‘淮王’、‘画神金甲’均寓此意。二为好女色。诗中‘豹尾竿前赵飞燕’、‘恩光暗入簾栊里’皆寓此意。

① 刘学锴《温庭筠全集校注》，第1卷，第93页，北京，中华书局，2007。

求之庭筠所历君主，惟唐武宗最为相合”[1]。温庭筠此诗句中多以汉宫故实为典，其吟咏汉史没有问题，然未必可以确切指实为汉成帝。且温庭筠诗歌创作的目的，显然并不在吟咏汉史，而是要借汉喻唐，所以才会融合多人故实于一身，而不是对历史进行真实记录，他是以今人的事迹为准绳，去历史中寻求类似事迹加以吟咏，故而才使得其所吟咏的历史带有一种总结概括的性质。这种手法在其《鸡鸣埭歌》中亦有表现，该诗借咏史以斥时弊，却并不独言齐武帝鸡鸣埭事，而是视南朝为一整体，概讽南朝君主之宴游荒政，终致覆亡。

值得注意的是，就反映历史事件的真实性而言，咏史性质的乐府诗往往也会真实地再现历史，故而也可以视作历史事件本真状态的实录，即这里所叙述的第一类。但是，就实际效果而言，咏史功能的实现多是通过歌辞才能获得的，很少有乐或舞的创制是以咏史为目的，故而对历史来源进行吟咏的乐府诗，主要就是一些文人的拟辞作品或唐人新乐府辞。同时，这里还要把那些专事吟咏乐曲本事的文人拟乐府创作如薛道衡《明君词》、高适《秋胡行》之类摒弃，而只把上面所举的曹操《薤露》、《蒿里》，傅玄《秦女休行》等独特的咏史作品包括在内。

三、小结

上文从生活与历史两个方面对乐府诗本事的来源作了考述，这种来源的考述可以说明的问题主要如下：

首先，从这种考述可以看出，所举之例几乎全是作为乐府诗本事基本内容的创制本事，而没有乐府诗传播、演变之类的拓展内容。这是因为在实际上，传播、演变等方面的故事性内容，是为研究方便而对本事概念的一种衍生，它们并不是文学作品主题所依据的故事情节或文化背景。但是，当我们切入本事本身，从取材角度对其来源进行探讨的时候，所关注的就只能是其创制依据这一基本内容，因为这种来源问题的探讨，意在考证出乐曲得以出现的直接影响源，即故事的原型或创制的文化背景。就这个立场而言，乐府诗的本事可以从生活来源与历史来源两方面去探讨，这是乐府诗创作取材的两大方面。只有当我们跳出本事自身而从外在去探讨本事既成之后的文献记载时，才可以将本事的基本

---

①《温庭筠全集校注》，第1卷，第97—98页。

内容与拓展内容全部予以探讨。

其次，如果对上文所举两种不同来源的乐府诗本事实例进行比较，就可以发现，生活来源型本事多抒情性内容，历史来源型的本事多叙事性内容。这是因为，来源于日常生活的乐曲，不论是日常生活细节与故事的记录，还是特定生活感受的抒发，都无疑带有一种即兴的特点，是“感于哀乐，缘事而发”的，其感性因素要大于理性因素；而那些已融入特定群体生活之中的民俗或宗教，本就是为表现某种特定情感而作的，并没有什么值得叙述的具体事件。但来源于历史故事或文化的乐曲则不一样，不论是事件当事人自己的追忆还是后人对前事的追叙，或者是历史形成的特定文化、传说、故事的演绎，这些乐曲的创制都不具备即兴性的特点，其创作目的是要通过一种历史的叙述来表达作者的某种情感，故其内容多叙事性。

再次，历史本就是由人类生活组成的，故而有些乐府诗的本事很难确切分清其来源于生活还是历史。如辛延年借古讽今的《羽林郎》上文视作了生活来源，但诸多咏史的唐人新乐府如温庭筠的《汉皇迎春词》、《鸡鸣埭歌》、《湖阴曲》等，却视作历史来源。同为表现名士权贵们风流生活的《桃叶歌》、《碧玉歌》因其乐曲创制的及时性，故视作了生活来源，但《团扇郎歌》、《望江南》等却因其延时性，被视作了历史来源。这一并不十分准确的简单二分，无疑说明了生活与历史的密不可分，文中论述时将其强作区分，实为研究方便的需要。

最后，就外在形式而言，乐府诗曲调有组歌与单曲之分，故其本事类型亦有组歌本事与单曲本事之别。从上文对王融《法寿乐》与梁武帝《上云乐》的分析来看，组曲的创制是当时宗教盛行的产物，都有着各自特定的目的，这是本事生活来源的主要类型。但就其单曲来看，则都有各自特定的历史神化故事，这又是典型的历史来源类型。这一方面说明了生活与历史的密不可分，同时也说明了组曲本事与组曲中诸多单曲各自本事的不同。

作者简介：向回（1978—　），男，苗族，湖南沅陵人，文学博士，河北省社会科学院语言文学研究所副研究员，主要从事魏晋南北朝隋唐五代文学与乐府学研究。

《宋书·乐志》所载《白头吟》曲辞校笺
——兼论大曲的体制及对有关音乐文献的理解

◇李 骜

（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

提要：在邱琼荪《汉大曲管窥》的基础上，据《乐府诗集》解题所引《宋书·乐志》和《古今乐录》语，推求郭茂倩和智匠所见古本《宋书》的文本面目，从而校订小字注文中“词曰”当为“乱曰”之讹，而曲辞中“齀如五马噉萁”为“乱曰川下马噉萁”之误，又“白头吟（空格）与棹歌同调”为“白头吟与棹歌行（空格）同调”，“同调”之“调”即谓曲调，即同于《白头吟行》之曲调。

关键词：宋书乐志　白头吟　乱　调　校笺

一

历唐五代之乱，《宋书》到北宋时即已散失严重，宋人晁补之说：“沈约《宋书》一百卷，嘉佑末诏馆阁校雠，始列学官。尚多残脱骈舛，或杂以李延寿《南史》。”[①]其整体性质既如此，局部之脱衍讹误自然也在所难免。以《乐志三》所载《白头吟》一曲为例，即存在严重的“残脱骈舛”现象。全曲不长，今依宋元明三朝递修本《宋书》，抄录曲辞如下：

白头吟与棹歌同调古词五解

晴如山上云皎若云间月闻君有两意故来相决绝一解平生共城中何尝斗酒会今日斗酒会明旦沟水头蹀躞御沟上沟水东西流二解

---

①（宋）晁补之《嵩山集》，第12卷《读宋书》，转引自中华书局1974年点校本《宋书》之《出版说明》，第5页。

郭东亦有樵郭西亦有樵两樵相推与无亲为谁骄三解凄凄重凄凄嫁娶亦不啼愿得一心人白头不相离竹竿何袅袅鱼尾何离徙男儿欲相知何用钱刀为齜如五马啖萁川上高士嬉今日相对乐延年万岁期

文中有几处比较明显的脱字，例如题下既曰“五解”，而词中只标记出了“一解”、“二解”、“三解”字样，显然原注“四解”、“五解”四字已脱。对此，人民音乐出版社1999年版邱琼荪《历代乐志律志校释》第二册、中华书局1974年版点校本《宋书》、齐鲁书社1982年版苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》都作了程度不同的校勘。中华书局点校本所作校勘有二处，“晴如山上云”句，据局本、《玉台新咏》、《御览》卷十二和《乐府诗集》卷四十一列其异文，又据《乐府诗集》卷四十一，于“白头不相离”后补“四解”、于“延年万岁期”后补“五解”。三书之中，《校释》最先成书而最晚出版，但校勘方面实创获最巨，其成果已先见于《中华文史论丛》1962年第二辑发表的《汉大曲管窥》。邱先生的主要思路是据《乐府诗集》解题，推测郭茂倩所见古本《宋书》的面目，然后以古本校今传本之讹误。其主要成果是校出了乱词之所在，从而将郭茂倩“白头吟一曲有乱”的话落到实处。其主要观点为：“至《白头吟》篇末小注中‘词曰’二字，当是‘乱曰’之误。”“于‘紫罗咄咄奈何’，是歌唱中所加的一种声，没有意义。”“‘齜如’以下至篇末二十一字，便是乱词。”[①]《校注》则从点校本，补“四解”、“五解”字样，又“自本辞观之，全诗至‘何用钱刀为’已足，疑‘五解’二字应在‘钱刀为’之下。‘齜如’以下四句即‘乱’，为入乐所配者。”[②]其怀疑之词实际上与邱先生的观点一致。

邱先生关于“白头吟一曲有乱”的论述，事关大曲的体制，是非常重要的校勘创获。此后的一些专著和论文，有的就采纳了邱先生的校勘成果。例如，吴钊、刘东升《中国音乐史略》谈到《白头吟》一曲：“它原来是一首有一定艺术性的民歌。其曲式由单个的‘曲’组成，后来发展成为‘曲’与‘乱’组成的大曲。‘曲’共分五解。在‘乱’之前，有一个‘紫罗咄咄奈何’的惊叹句，成为联系前后两部分的纽带。”“曲”、“乱”云云，虽未明言，但实际上依据了邱先生的校勘成果。王小盾《论宋书乐志所载十五大曲》：“《白头吟行》各段的解数，亦按邱

① 邱琼荪《汉大曲管窥》，《中华文史论丛》，1962年第2辑。

② 苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》，第278页，济南，齐鲁书社，1982。

先生的意见订入表内。”[①]然而近年发表的多篇关于大曲体制的论文，皆无视《乐府诗集》解题所引《宋书·乐志》和《古今乐录》语，以及邱先生关于《白头吟》一曲乱词的校勘，否认大曲中有乱。例如，有学者认为：“大曲的常用结构只有‘艳’、‘趋’、‘解’三种，‘乱’就目前史料看，在大曲中还没有明确的记载，有待进一步查证。”[②]又有人认为：“大曲有‘趋’无‘乱’。今查十五大曲的歌辞记录文本，无论《宋书·乐志三》和《乐府诗集》，现存文献均不见载‘乱’辞。”[③]这种情况的发生，或者和邱先生的考证尚未臻完善有关系。

邱先生以郭茂倩所见古本《宋书》校勘今传三朝本的思路，极富启发性，所论注文中“词曰”为“乱曰”之讹及曲辞最后四句即为“乱曰”之词，皆属的论。但因事出草创，论证过程不够翔实，没有说明所以讹夺的原因和过程，故其结论没有为学界普遍接受。又邱先生对于“一本云词曰上有紫罗咄咄奈何”的断句和理解，也可以商榷。另外，关于《白头吟》一曲的曲调，邱先生在注释中也仅说“白头吟与棹歌行同调，疑非是”[④]，没有得出明确的结论。今循邱先生的校勘思路，不仅以郭茂倩所见本《宋书》，并以智匠所见本《宋书》来校勘今传三朝本的讹误之处，庶几续补邱文之未备，而证成其草创之卓论。

二

点校本是据《乐府诗集》补注“四解”、“五解”字样的，那么，郭茂倩所见北宋本《宋书》此曲面目如何呢？《乐府诗集》卷四十三“大曲”解题：

> 《宋书·乐志》曰：“大曲十五曲：一曰《东门》，二曰《西山》，三曰《罗敷》，四曰《西门》，五曰《默默》，六曰《园桃》，七曰《白鹄》，八曰《碣石》，九曰《何尝》，十曰《置酒》，十一

---

① 王小盾《论宋书乐志所载十五大曲》，《中国文化》，1990年第3期。

② 王同《相和大曲结构形态考释》，《中国音乐学》，2006年第3期。

③ 崔炼农《“乱”之源流考辨——〈乐府诗集〉音乐术语丛考之一》，《云南艺术学院学报》，2006年第3期。

④ 邱琼荪《汉大曲管窥》，《中华文史论丛》，1962年第2辑。按三朝本原作“白头吟与棹歌同调”，邱先生所引多一“行”字，未知何据。

曰《为乐》，十二曰《夏门》，十三曰《王者布大化》，十四曰《洛阳令》，十五曰《白头吟》。《东门》，《东门行》；《罗敷》，《艳歌罗敷行》；《西门》，《西门行》；《默默》，《折杨柳行》；《白鹄》、《何尝》，并《艳歌何尝行》；《为乐》，《满歌行》；《洛阳令》，《雁门太守行》；《白头吟》：并古辞。《碣石》，《步出夏门行》：武帝辞。《西山》，《折杨柳行》；《园桃》，《煌煌京洛行》：并文帝辞。《夏门》，《步出夏门行》；《王者布大化》，《棹歌行》：并明帝辞。《置酒》，《野田黄爵行》：东阿王辞。《白头吟》，与《棹歌》同调。其《罗敷》、《何尝》、《夏门》三曲，前有艳，后有趋；《碣石》一篇，有艳；《白鹄》、《为乐》、《王者布大化》三曲，有趋；《白头吟》一曲，有乱。"①

解题所引《宋书·乐志》语，显非《宋志》原有的现成段落，而是郭茂倩据所见北宋本实际内容而作的概括性转述。像这种概括性转述，《乐府诗集》全书所在多有，此不赘举。

这段引语可分为三层意思：第一层，从"大曲十五曲"到"十五曰白头吟"，统计了大曲的数量，并依《宋志》所录曲辞的顺序罗列了十五曲的曲辞名；第二层，从"东门东门行"到"白头吟与棹歌同调"，根据作者的不同，归类交代了十五曲的曲辞名、曲调名和作者名；第三层，从"其罗敷何尝夏门三曲"到"白头吟一曲有乱"，归纳说明了《宋志》大曲之"艳"、"趋"与"乱"的标记情况。这段引语具有十分珍贵的文献价值，从中可以略窥北宋人郭茂倩所见本《宋书》大曲部分的文本面目。较以今传三朝本《宋书》，郭氏所见本有三处明显的不同：

第一，《雁门太守行》一曲的曲辞名，郭氏所见本作"洛阳令"，而三朝本作"洛阳行"。考该曲首句系"孝和帝在时洛阳令王君"，则据首句名篇的原则，称作"洛阳行"亦无不可。故此两本可并存之。

第二，《白鹄》一曲，郭氏仅曰"《白鹄》、《为乐》、《王者布大化》三曲，有趋"，复考《乐府诗集》卷三十七《艳歌何尝行·古辞四解》，郭氏于曲辞后亦仅注"'念与'下为趋"；而三朝本注曰"'念与'下为

① (宋) 郭茂倩《乐府诗集》，第43卷，第1176—1177页，影宋本，古典文学刊行社，1956年。

趋，曲前有艳”。是则郭氏所见本小字注文“曲前有艳”四字脱，而今传三朝本不夺也。按《罗敷》、《白鹄》、《何尝》三曲，皆属《艳歌××行》类大曲，皆当前有艳歌、曲后有趋，郭氏未之深思，故未悟所见本之有脱夺也。当以今传三朝本为正。

第三，郭氏引述曰“白头吟一曲有乱”，是则郭氏所见本必有“乱曰”字样之证也，而今传三朝本《白头吟》曲辞并无“乱曰”字样。联系《乐府诗集》卷二十六“相和歌辞”解题引《古今乐录》曰：“……又诸调曲皆有辞，有声；而大曲又有艳，有趋、有乱。辞者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也；艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和后有送也……”是则南朝陈僧智匠所见本亦必有“乱曰”字样也。这两则材料，一出自北宋人郭茂倩所见本，一出自陈僧智匠所见本，两本时代皆早于今传三朝本，而智匠时代更是去《宋书》作者沈约所处的齐梁时代未远，是古本《宋志》之《白头吟》一曲必有“乱曰”字样之铁证也。据此可以断言，今本《白头吟》无“乱曰”字样，乃历代传抄过程中讹误所致，智匠时代自不必说，至迟到北宋中后期，郭茂倩所见本尚有“乱曰”字样。

另外一个值得关注的地方是，郭茂倩对于《白头吟》一曲归属何种曲调是有疑问的。我们细绎其行文义例：“《东门》，《东门行》；《罗敷》，《艳歌罗敷行》；《西门》，《西门行》；《默默》，《折杨柳行》；《白鹄》、《何尝》，并《艳歌何尝行》；《为乐》，《满歌行》；《洛阳令》，《雁门太守行》；《白头吟》：并古辞。《碣石》，《步出夏门行》：武帝辞。《西山》，《折杨柳行》；《园桃》，《煌煌京洛行》：并文帝辞。《夏门》，《步出夏门行》；《王者布大化》，《棹歌行》：并明帝辞。《置酒》，《野田黄爵行》：东阿王辞。《白头吟》，与《棹歌》同调。”其他十四曲都是先列曲辞名，再列曲调名，独于《白头吟》后未列曲调名，所以特别提示一句“白头吟与棹歌同调”。是则郭氏所见本与今传三朝本同，此处皆作：

白头吟　与棹歌同调

按此一文本，于文义实不可通：《棹歌》一曲，《宋志》未见撰录，既无从得知其曲调为何，又无法确认其乐调属谁，则“白头吟与棹歌同调”实属无谓之言，不能说明《白头吟》一曲究竟归属何调。此郭氏所见本和今传三朝本共有之不可解处也。

其实，不仅郭茂倩对此感到困惑，更早时期的陈僧智匠已经茫然不解了。在引述《宋书·乐志》之后，郭氏又援引《古今乐录》曰："凡诸大曲竟，黄老弹独出舞，无辞。按王僧虔《技录》'《棹歌行》在瑟调，《白头吟》在楚调'，而沈约云'同调'，未知孰是。"按智匠此言，令人顿生疑窦处有二。一、王僧虔《技录》所载乃刘宋大明三年宴乐用曲，而沈约《宋书·乐志》所载已明言是"荀勖撰旧词施用者"，乃西晋初宫廷宴乐用曲，二者乃不同历史时期宴乐用曲之撰录，其调属有所不同，乃曲调在流传中发生变异所致，不存在谁是谁非的问题，何以智匠罗二者于一处而对比之？二、据《宋志》撰录大曲的义例，乃依次撰录曲辞名（间或杂衍生曲调名，如《洛阳行》[①]）、曲调名、作者名并小字注明解数，三者之间皆空格，然后另起行撰录曲辞，故此处所谓"同调"之"调"乃指曲调无疑，何以智匠将其理解为乐调？细绎智匠之言至再三，方恍然大悟：原来智匠并非以"棹歌"，而是以"棹歌行"来与"白头吟"进行比较，这是细微而关键的一点区别，它表明陈僧智匠所见本《宋书》"棹歌"后必有一"行"字。智匠所撰《古今乐录》，郭茂倩编纂《乐府诗集》时最为倚重，征引达200余条，如果智匠当日所见本亦作"白头吟与棹歌同调"，以智匠之高才，岂会不明《宋志》撰录大曲的义例，而将"同调"之"调"曲解为乐调乎？！是则智匠所见本必作"白头吟与棹歌行同调"也。反过来，这一文本也恰好解释了智匠何以将"同调"之"调"理解为乐调的原因：《棹歌行》乃曲调名，其所属乐调在刘宋时为瑟调，"白头吟与棹歌行同调"之"调"若谓曲调，则径曰"白头吟棹歌行"即可，断不至烦冗作"白头吟与棹歌行同调"，故此处之"调"只可能指乐调，智匠所言实乃据其当日所见本《宋书》而发。较以郭茂倩所见本和今传三朝本，此一文本自身文义已可讲通，是其较胜处。然而"白头吟与棹歌行同调"之"调"作乐调

---

① 综合前辈及当今学者的观点，我以"初辞"指创调之辞，以"初创曲调名"指与初辞相配之曲调，如《妇病行》、《孤子生行》之类，殆即《宋志》所谓"凡乐章古词今之存者，皆汉世街陌謡讴"，又"凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之弦管"；以"造辞"指创调之后，依据曲调填写并配合曲调演唱的曲辞，以"衍生曲调名"指由造辞而得名的曲调，如《苦寒行》有魏武帝辞《北上太行山》，魏明帝遂袭之造《北上行》之类。初创曲调名与衍生曲调名并存，是造成同调异名的最主要原因。至如本曲，则《雁门太守行》当即初创曲调名，其初辞虽佚，然必关雁门太守事可知，而《汉帝孝和时洛阳令王君》则为造辞，由此辞首句而得名之《洛阳行》即衍生曲调名，初创曲调名和衍生曲调名其名虽异，其实则一。

解，孤立地看，自身文义虽可讲通，但从整体看，却不符合《宋志》撰录大曲的义例。此智匠所见本仍存之相抵牾处也。

综上所述，《乐府诗集》卷四十三“大曲”解题所引《宋书·乐志》和《古今乐录》语，以及卷二十六“相和歌辞”解题所引《古今乐录》语，具有十分珍贵的文献价值，从中可以略窥北宋人郭茂倩和陈僧智匠所见本《宋书》大曲部分的文本面目。关于大曲《白头吟》一曲，郭茂倩所见本和智匠所见本皆必有“乱曰”字样，而今传三朝本已无“乱曰”字样，是则古本有“乱曰”字样而三朝本已讹脱；关于其曲调的说明，郭茂倩所见本作“白头吟与棹歌同调”，与今传三朝本同，其文义实不可通，而智匠所见本作“白头吟与棹歌行同调”，于义较胜，但仍与《宋志》撰录大曲的义例相抵牾，是则智匠所见本或已骈舛。所以，能否从今传三朝本中找到“乱曰”讹变的痕迹，并进而找到乱辞，能否确定《白头吟》一曲的曲调，并使之符合《宋志》撰录大曲的义例，是《白头吟》曲辞之完善校勘必须要回答并解决的两个问题。

三

那么，大曲《白头吟》一曲的乱辞究竟何在呢？今传三朝本《宋书》是否尚留有“乱曰”讹变的痕迹呢？回答当然是肯定的。

上文已叙，从郭茂倩和智匠对其当日所见古本《宋书》大曲部分的引述看，《白头吟》一曲有“乱曰”是确凿无疑的事实。值得庆幸的是，今传三朝本“乱曰”字样虽已讹变，但仍隐约留有讹变的痕迹。在撰录《白头吟》曲辞后，《宋志》还有一段小字注：“一本云词曰上有紫罗咄咄奈何。”邱琼荪先生已论此处“词曰”即当作“乱曰”，但对于其讹变的过程则语焉不详。我赞同邱先生的看法，并认为其讹变的过程有关键两步：先是“乱曰”讹为“辞曰”，然后又由传抄者据《宋志》遣词习惯，误改“辞曰”为“词曰”。

先说第一步。按“乱”、“辞”形近，二字互讹的现象在古籍中数见不鲜。诗赋最后的“乱曰”讹为“辞曰”的例子，如应玚《撰征赋》，《艺文类聚》卷五十九、《汉魏六朝百三名家集》、《全后汉文》卷四十二，此赋结尾部分皆作：“辞曰：烈烈征师，寻遐庭兮。悠悠万里，临长城兮。周览郡邑，思既盈兮。嘉想前哲，遗风声兮。”按汉赋义例，除主客问答体之外，其结尾部分一般皆变换句式，总理一赋之终，或系

以诗，或系以歌，而以系以“乱曰”者居多。此处“辞曰”显系“乱曰”之讹。至于一般行文中“乱”“辞”互讹的例子，则所在更多。例如谢朓《齐随王鼓吹曲》组歌，其《从戎曲》之一二句，《乐府诗集》作“选旅乱轘辕，弭节赴河源”，而《古诗纪》作“选旅辞轘辕，弭节赴河源”；其《登山曲》之三四句，《乐府诗集》作“风荡飘莺辞，云行芳树低”，而《古诗纪》作“风荡飘莺乱，云行芳树低”。显然，两例都是《古诗纪》文本于义较胜。

即以《宋志》论，《白头吟》此处而外，文中尚有他处“乱”讹为“辞”的例子。《乐志二》撰录“傅玄造”《晋宣武舞歌四篇》，依次是《惟圣皇篇·矛俞第一》、《短兵篇·剑俞第二》、《军镇篇·弩俞第三》、《穷武篇·安台行乱第四》，其《安台行乱第四》，曲辞后半篇录有“乱曰”之辞。晋歌之前，又撰录“王粲造”《魏俞儿舞歌四篇》，题下有小字注“魏国初建所用，后于太祖庙并作之”，依次是《矛俞新福歌》、《弩俞新福歌》、《安台新福歌》、《行辞新福歌》。关于《晋宣武舞歌》和《魏俞儿舞歌》以及《汉巴渝舞歌》的沿革关系，《宋志》语焉不详，唯《乐志一》说：“文帝黄初二年，改汉《巴渝舞》曰《昭武舞》，改宗庙《安世乐》曰《正世乐》……其众哥诗，多即前代之旧；唯魏国初建，使王粲改作《登哥》及《安世》、《巴渝诗》而已。”[①]但《晋书·乐上》对此有详细的记载，可以补《宋志》之不足：“汉高祖自蜀汉将定三秦，阆中范因率賨人以从帝，为前锋。及定秦中，封因为阆中侯，复賨人七姓。其俗喜舞，高祖乐其猛锐，数观其舞，后使乐人习之。阆中有渝水，因其所居，故名曰《巴渝舞》。舞曲有《矛俞本歌曲》、《弩俞本歌曲》、《安台本歌曲》、《行辞本歌曲》，总四篇。其辞既古，莫能晓其句度。魏初，乃使军谋祭酒王粲改创其词……而为之改为《矛俞新福歌曲》、《弩俞新福歌曲》、《安台新福歌曲》、《行辞新福歌曲》，《行辞》以述魏德。黄初三年，又改《巴渝舞》曰《昭武舞》……及晋，又改《昭武舞》曰《宣武舞》……”[②]可以看出，《宋书·乐志二》所载《魏俞儿舞歌四篇》实即《乐志一》所言《巴渝诗》，所谓魏《俞儿舞》实即汉《巴渝舞》，黄初中复改曰《昭武舞》，晋初又改曰《宣武舞》，其名虽异，其实一也。王粲所改创《魏俞儿舞歌四篇》，和《汉巴渝舞曲四

① 《宋书》，第19卷，第534页，北京，中华书局，1974。

② 《晋书》，第22卷，第693—694页，北京，中华书局，1974。按“弩俞新福歌曲”前原有“安”字，引文从点校本《校勘记》作衍字处理。

篇》全同，皆由《矛俞》、《弩俞》、《安台》、《行辞》四篇组成。而傅玄所造《晋宣武舞歌四篇》，袭《矛俞》、《弩俞》二曲不变，合《安台》、《行辞》二曲为《安台行乱》，又增《剑俞》一曲，其体制虽稍有改动，但整体上仍是汉魏旧曲的格局。按“行辞”不文，其义难解，较以晋曲《安台行乱第四》及其曲中“乱曰”之辞，知《宋志》所载一处“行辞”和《晋志》所载四处“行辞”皆当为“行乱”之讹。

总之，“乱”讹为“辞”的例子古籍中所在多有，诗赋结尾部分的“乱曰”讹为“辞曰”的现象也曾经发生，《白头吟》小字注“乱曰”讹为“辞曰”的可能性是存在的，而事实上此一讹变早已发生，并于此讹变的基础上再度发生了讹误。

再说第二步。《宋志》撰录“古词”、“武帝词”、“文帝词”、“明帝词”和“东阿王词”，字皆作“词”，传抄者极有可能注意到了沈约的此一遣词习惯，遂在“乱曰”讹为“辞曰”之后，据之将“辞曰”改为“词曰”。此一改字发生之起因，想必是传抄者将所见“辞曰”理解为了“古辞曰”，遂据《宋志》“古词”用字之惯例，改“辞曰”为“词曰”。推原其用心，原出于良苦之善意；但这样做的结果，却使得“乱曰”这一正确的文本形式一讹再误，错上加错，终致遁形于“词曰”这一相去甚远的文本形式之中，遂让后人疑窦丛生，而难觅其庐山真面目。

小字注文的勘误既毕，再说一下它的句读和理解问题。此段注文，中华书局点校本《宋书》和苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》皆点作：“一本云：词曰上有‘紫罗咄咄奈何’。”丘琼荪《汉大曲管窥》和《历代乐志律志校释》只于“奈何”后增加一感叹号，其他同上二书。逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》则断为：“一本云。词曰。上有紫罗。咄咄奈何。”按逯先生所断不误，“词曰”之“词”非仅“紫罗咄咄奈何”六字，乃“上有紫罗咄咄奈何”八字，此八字恰好可以构成两个押韵的四字句，较以“紫罗咄咄奈何”六字，显然更符合歌诗的特点。所以，在进行校改之后，此段小字注文正确的标点应该是：

一本云：“乱曰：‘上有紫罗，咄咄奈何！’”

由此，我们可以进一步思考：沈约注此“一本”的用意何在呢？

按《宋志》撰录大曲，《白头吟》一曲而外，尚有《西门》一曲注有“一本：‘烛游’后‘行去之，如云除，弊车羸马为自推’，无‘自非’以下四十八字”，则是为了注明“一本”和所录本“何不秉烛游”句后曲辞之异文。另外，清调《晨上》一曲，注有“又本：晨＝上＝散

=关=山=，此=道=当=何=难=。有=何=三=老=公=，卒=来=我=傍=。我=居=我=昆=仑=山=，所=谓=真=人=。去=不=可=追=，长=相=牵=攀=”，则是为了注明“又本”的“晨=上=散=关=山=，此=道=当=何=难=”这种文本形式与所录本“晨上散关山，此道当何难。晨上散关山，此道当何难”这种文本形式之不同。总之，沈约小字注“一本”、“又本”不是漫无章法的，而存在某种共同的规律，即它们的用意都是为了对比该本之曲辞与所录本相应部分之曲辞的文本差异，说明二者之间所存在的不同。

根据这一规律，沈约此处小字注“一本云乱曰上有紫罗咄咄奈何”，也是为了与所录本相应部分的曲辞进行对比，这一相应部分显然也应该是“乱曰”之辞。也就是说，《宋志》此注的目的，其实就是为了说明“一本”与所录本“乱曰”之辞的差别。是则《白头吟》一曲正文所录曲辞中必当有“乱曰”，皎皎然明矣。

那么，曲辞中的“乱曰”应该在什么地方呢？邱先生说：“‘齕如’以下至篇末二十一字，便是乱词。”这样，“钱刀为”以上四句为“五解”，以下四句为“乱曰”之辞，全篇分解则更为均衡。上文已述，《白鹄》一曲，从郭茂倩所引《宋书·乐志》语和《乐府诗集》实际标记语看，郭氏所见本小字注文“曲前有艳”四字已脱，而今传三朝本反不脱，是则郭氏所见虽较今传三朝本为古，然亦有不如三朝本处。《白头吟》一曲，郭氏所见本“五解”前“古词”二字未脱，“一本云乱曰”之“乱”字未讹误，此二处皆较今传三朝本为优；然于分解标记语，恐郭氏所见本亦如今传三朝本一样，“四解”“五解”字样皆脱，今《乐府诗集》所存“四解”“五解”字样，当系郭氏据己意补标。又郭氏对沈约小字注“一本云乱曰上有紫罗咄咄奈何”之用意未加深思，故未能据之补标曲辞正文中的“乱曰”字样，而错误地将曲辞最后八句全当作“五解”；而实际上，曲辞最后八句，前四句才属于“五解”，而后四句则属于“乱曰”。其后，元左克明《古乐府》、明梅鼎祚《古乐苑》和冯惟讷《古诗纪》并承其误，推波助澜之下，遂延误后人至今。

何以说“乱曰”原本当在“钱刀为”之后呢？考三朝本最后四句作“齕如五马噉萁，川上高士嬉。今日相对乐，延年万岁期”，《乐府诗集》卷四十一后三句同，前一句作“【齒乞】如马噉萁”并注“如字下或有五字”，《广文选》卷十二、《古诗纪》卷十二同。按“【齒乞】”乃“齕”之讹字。又按《玉篇·齿部》：“齕，噍燥物声。”《集韵·缉

部》："【齿立】，【齿立】【齿巤】，唊坚物声。"《广韵·缉部》："【齿巤】，啮声，【齿立】同【齿巤】。"则《宋志》作"【齿立】如五马啾萁"，句义稍通，但与下文"川上高士嬉"文义又不相连属。我认为，诸书文本差异如此之大，正说明此处脱衍骈舛之甚，故此处"【齿立】如"即当是"乱曰"之讹。想其讹误骈舛之过程，乃"乱"先讹为"辞"，按《草字汇》，"辞"之左旁与"【齿立】"之左旁形近，故其左旁与右旁"辛"之上部误合为"【齿立】"，"辛"之下部与"曰"误连成"如"。"乱曰"之所以讹为"【齿立】如"，极可能乃官府转抄私人藏本所致，因为官府藏本，尤其宫廷秘府藏本，钞工皆当用其时通行正体字抄写，而私人著述或传抄时，用字自当较此自由，为节约誊写时间，用行草体连写即成为一种可能的选择。据版本学者考证，《宋书》在北宋嘉佑年间始校雠刊刻，列于学官。从齐梁之际到北宋，我国典籍数次遭焚毁之厄，隋、唐时代屡诏上民间藏书，誊抄藏之内府。《宋志》中《白头吟》一曲中的"乱曰"，很可能就是在这样的情况下，在官府钞工和民间写手转相誊抄过程中，讹误成了三朝本"【齿立】如"这样的面目。

此句析出"【齿立】如"讹为"乱曰"而外，剩下的几个字仍有脱衍的问题：依《宋书·乐志》，则尚存"五马啾萁"四字；据《乐府诗集》，则仅剩"马啾萁"三字。斟酌《白头吟》全篇句式，则此句亦当为五字句。而《宋志》"五"字则显因"五马"之习语衍。至于此句五字具体为何，则不可确考。如果允许大胆猜测，则或者可以认为是"川下马啾萁"。如此，"川下马啾萁，川上高士嬉"句分言川下、川上，一如"郭东亦有樵，郭西亦有樵"句之各表郭东、郭西也。又《汉书·五行志下》引女童谣曰："檿弧萁服，实亡周国。"颜师古注："萁，草，似荻而细，织之为服也。"[①]按荻乃水草，则"萁"乃"似荻而细"之水草，正与"川下马啾萁"句义吻合也。

要而言之，从《乐府诗集》解题所引《宋书·乐志》和《古今乐录》语，可以窥知北宋人郭茂倩和陈僧智匠所见古本《宋书》中《白头吟》一曲必有"乱曰"字样，从而推断《宋志》小字注"一本云词曰"之"词曰"乃"乱曰"之讹，由此进一步推断曲辞正文中亦必有"乱曰"之辞以相参照，考稽诸书之异文，正文乱辞当作"乱曰：川下马啾

---

①（汉）班固撰、（唐）颜师古注《汉书》，第27卷，第1465—1466页，北京，中华书局，1962。

萁，川上高士嬉。今日相对乐，延年万岁期”。而郭氏所见本小字注虽尚作“一本云乱曰”，“乱”尚未讹为“词”，但郭氏未悟沈约小字注之用意，故未能据之校补曲辞正文中已讹脱的“乱曰”，而将乱辞四句及其上四句并视为“五解”，致补标所见本《宋志》已脱之“四解”、“五解”时，“四解”的位置补对，而“五解”的所在标错。

四

《白头吟》一曲乱辞的考校如上，接下来谈论其“同调”谓何的问题。

上文已据《乐府诗集》解题所引《宋书·乐志》和《古今乐录》语，推论郭茂倩所见本亦作“白头吟与棹歌同调”，与今传三朝本同，而智匠所见本作“白头吟与棹歌行同调”，校今本多一“行”字。郭氏所见文本，于文义文例皆难以讲通；智匠据所见文本将“同调”之“调”理解为乐调，于文义较胜，但于文例亦自相抵牾。是则据郭茂倩、智匠所见古本以校今传三朝本之路径，似已途穷日暮矣。故下面将暂时另辟蹊径。

《玉台新咏》卷一《古乐府诗六首》亦收录此曲，以首句名篇，题作《皑如山上雪》，所载至“何用钱刀为”句为止，仅 16 句。吴兢《乐府古题要解》于《白头吟》一题曰：“右古词‘皑如山上雪，皎若云间月’。又云‘愿得一心人，白头不相离’。始言良人有两意，故来与之相决绝；次言别于沟水之上，叙其本情；终言男儿当重意气，何用于钱刀也。”[①]当即据《玉台新咏》所载之本而言之。以文义考求，则此本实较《宋志》所载之本简洁而连贯，其所弃之文句显皆为入乐时拼凑掺入者。对于此种歌辞宰割拼凑现象，《玉台新咏考异》早有精彩的论述：“历代之乐，音节递殊，故其增减入乐之词亦辗转更改，不止一本。此篇晋乐所歌，‘相决绝’下增入‘平生共城中’二句，‘东西流’下增入‘郭东亦有樵’四句，‘不相离’下增入‘齮如马啖萁’四句，《宋志》有明文矣。其实，‘竹竿何袅袅’四句已是先时入乐所加，其文迥不相属，说

① （唐）吴兢《乐府古题要解》，《历代诗话续编》，第 33 页，北京，中华书局，1983。

者曲为之词，究牵强不可通也。”[1]

仔细分析吴兢所述之本所无的曲辞，它们基本上可以分为三组：“今日相对乐，延年万岁期”属于乐府套语；“郭东亦有樵，郭西亦有樵。两樵相推与，无亲为谁娇？”类似后世《樵歌》，“无亲为谁娇”句与《白头吟》情事沾边，掺入曲辞，勉强可以说得过去；而“竹竿何袅袅，鱼尾何离簁”，“川下马嗷萁，川上高士嘻”四句，则很难说与《白头吟》情事有什么关联。晋陆机《棹歌行》：“乘风宣飞景，逍遥戏中波。名讴激清唱，榜人纵棹歌。投纶沉洪川，飞缴入紫霞。”宋孔宁子《棹歌行》：“饮飞激逸响，娟娥吐清辞。泝洄缅无分，欣流怆有思。仰瞻翳云缴，俯引沉泉丝。”则咏垂钓固是《棹歌行》题中应有之义。联系智匠所见本“白头吟与棹歌行同调”，遂茅塞顿开：原来此四句即当是《棹歌行》，其所咏无论“竹竿”，“鱼尾”，还是“川下”，“川上”，皆河边之景象，唱入《棹歌行》正其宜也。如此，则《白头吟》题、调的正确文本形式当作：

白头吟与棹歌行　同调

这样，就终于可以把“同调”之“调”谓何解释清楚了。原来，大曲《白头吟》乃合《白头吟》和《棹歌》二曲而成之，所以叫作《白头吟与棹歌行》，又因为《棹歌行》四句仅占全曲二十六句不到两成，所以又据其曲辞主体而称为《白头吟行》，所谓“同调”即仍同于《白头吟行》之曲调也。是则“同调”之“调”即谓曲调，与《宋志》撰录大曲之义例原不相睽也。按《乐府诗集》解题转引王僧虔《技录》曰：“《白头吟行》，歌古辞《皑如山上雪篇》。”[2]是西晋初《白头吟》一曲尚存二调名，而刘宋大明间已固定为一调名也。

此种合二曲为一曲的做法，西晋之前，乐府早已实践之。《宋书·乐志三》：“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二部，更递夜宿。本十七曲，朱生、列和复合为十三曲。”[3]其实，乐府中合二曲为一曲，或分一曲为二曲，甚至合而又分，分而复

---

①（清）纪容舒《玉台新咏考异》，第1卷，第5页，北京，中华书局，影印《丛书集成初编》第1752册，1985。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第41卷，第1127—1128页。

③《宋书》，第21卷，第603页，北京，中华书局，1974。

合，乃属常事。晋崔豹《古今注》："《薤露》、《蒿里》，并丧歌也……故有二章……至孝武时，李延年乃分为二曲：《薤露》，送王公贵人；《蒿里》，送士大夫庶人……"[1]《乐府解题》曰："曹植改《泰山梁甫》为《八方》。"又《陈武别传》曰："武常骑驴牧羊，诸家牧竖十数人，或有知歌谣者，武遂学《泰山梁甫吟》、《幽州马客行》及《行路难》之属。"[2]据《十六国春秋》卷二十二，陈武乃后赵人，则从曹魏到十六国前期的北方，《泰山梁甫（吟）》本一曲，但到大明三年，即已衍变分化成了《泰山吟行》和《梁甫吟行》两支曲调。《东武吟》是齐人之土风，《琵琶吟》不详，但《东武琵琶吟行》无疑是合《东武吟》、《琵琶吟》二曲为一曲。另外，我颇怀疑《东西门行》乃合《东门行》与《西门行》而成之；"却"为倒却之义，《却东西门行》乃合《西门行》与《东门行》而成之，原本应该叫作《西东门行》，因"西东门"不符合国人方位词顺序观念之表达[3]，所以改曰《却东西门行》；而《顺东西门行》则又把《却东西门行》倒却的次序给"顺"过来。想这些缀合之曲，缀合之初自然也可以叫做《泰山与梁甫吟行》、《东武与琵琶吟行》、《东门与西门行》、《西门与东门行》，后来渐渐省却题中表示缀合关系的"与"字，删汰其重复之字，遂固定为《泰山梁甫吟行》、《东武琵琶吟行》、《东西门行》、《却东西门行》，而《泰山梁甫吟》后来又分成了《泰山吟行》和《梁甫吟行》，回归其二曲的本来面目。

上举缀合之曲，题中的另一曲名之所以没有消失，可能是缀合时二曲所占比例比较均衡，所以谁也吃不掉谁，卒成一山二虎对峙之势；而《白头吟与棹歌行》则不然，《棹歌》所占全曲之比例不到六分之一，难以称得上是"缀合"，而更像是《棹歌》"嵌入"了《白头吟》，无法改变《白头吟》全曲的整体性质，所以沈约说"同调"，仍同于《白头吟》原来之曲调也。晋荀勖撰旧词施用时，《棹歌》在全曲中这种不堪的弱势地位，最终导致了刘宋大明间其在全曲题名中消失的命运，个中情形，颇有点像胳膊拧不过大腿，何况《棹歌》还算不上胳膊，而只能

---

① (晋) 崔豹《古今注》，第105页，上海，上海古籍出版社，影印文渊阁四库全书第850册，2003。

② 转引自《乐府诗集》，第41卷《梁甫吟》解题。

③ 可参见《三国志》第12卷所载魏太祖曹操《止省东曹令》"日出于东，月盛于东，凡人言方，亦复先东，何以省东曹？"，第375页，北京，中华书局，1959。

算是手指呢。

随着《棹歌》在全曲题名中消失，晋曲《白头吟与棹歌行》演化成宋曲《白头吟行》，很快就引起了后人种种困惑和误解。想陈僧智匠所见本，有两种可能的文本形式，或即原本面目不误，或误置空格、挤空连写成（后者的可能性显然更大）：

白头吟　与棹歌行同调

由于王僧虔《技录》所载宋曲已演变成《白头吟行》，又由于智匠未悟晋曲乃合《白头吟》与《棹歌行》而成之，则无论哪种文本形式，均足以让智匠误解里面提到了两支独立的曲子，而发出"按王僧虔《技录》'《棹歌行》在瑟调，《白头吟》在楚调'，而沈约云'同调'，未知孰是"的感慨。

总之，从《乐府诗集》解题所引《古今乐录》语，可以推知智匠当日所见本当作"白头吟与棹歌行同调"，又由全曲曲辞的宰割拼凑痕迹，析出《棹歌行》四句曲辞，进而确认晋曲乃合《白头吟》与《棹歌行》二曲而成之，其正确的文本形式应该是"白头吟与棹歌行（空格）同调"，所谓"同调"，即指仍同于《白头吟行》之曲调，与沈约撰录大曲的义例并不矛盾。

五

大曲乃中古乐府综合性最高的艺术形式，对后世音乐与文学的影响极其深远。关于其体制，陈僧智匠《古今乐录》一则说"又大曲有艳有趋有乱"，再则曰"艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴歌西曲之前有和后有送也"；北宋郭茂倩也引《宋书·乐志》语，统计了十五大曲曲词文本标记艳趋乱的情况，并明确说"《白头吟》一曲有乱"。郭氏所引述，乃据其所见本《宋书》归纳而成，时代远较今传三朝本为古，具有极高的文献校勘价值。而智匠所言，则不仅据其所见更古之本，甚且还是陈世大曲表演的实况纪录。《乐府诗集》卷四十一解题引《古今乐录》曰："凡诸大曲竟，黄老弹独出舞，无辞。"对于大曲的表演情形，言之凿凿，又不言引自他书，我颇怀疑这几句即是陈大曲演出情况的实录。

由于《宋志》所载大曲文本，尤其其中的《白头吟》一曲，文本

残脱骈舛，致使后人对于《白头吟》一曲的调属和乱辞产生了种种疑问和误解，并进而影响到了对大曲体制的正确理解。所幸今传三朝本《宋志》尚残存原本讹夺衍误的痕迹，再联系《乐府诗集》相关解题对《宋志》和《古今乐录》文字的征引，今天我们尚可以据此恢复《白头吟》一曲的原貌。在进行校补之后，《白头吟》曲辞可标点如下：

《白头吟与棹歌［行］》同调　古词五解

（晴）［皑］如山上云，皎若云间月。闻君有两意，故来相决绝。一解

平生共城中，何尝斗酒会！今日斗酒会，明旦沟水头。躞蹀御沟上，沟水东西流。二解

郭东亦有樵，郭西亦有樵。两樵相推与，无亲为谁骄？三解

凄凄重凄凄，嫁娶亦不啼。愿得一心人，白头不相离。［四解］

竹竿何袅袅，鱼尾何离簁。男儿欲相知，何用钱刀为！［五解］

（□如五）［乱曰：川下］马啖萁，川上高士嬉。今日相对乐，延年万岁期。一本云："乱曰：'上有紫罗，咄咄奈何！'"

我国历史悠久，古籍众多，在雕版印刷兴起于两宋之前，书籍的保存和流传主要靠手工辗转传抄。在这一过程中，古籍文本发生某些脱衍讹误在所难免。何况历史上又发生过十数次大的书厄。在原始文献明显发生了脱讹骈舛，而变得难以理解的时候，利用相关文献进行对比，借助转述文献对之进行校改，不失为一种确有必要而又切实可行的方法。即以《宋书·乐志三》对大曲的记载而言，十五大曲中，只有《罗敷》、《白鹄》、《何尝》、《夏门》四曲标注前有艳后有趋，《为乐》、《王者布大化》二曲标注有趋，《碣石》一曲标注有艳，《白头吟》一曲原本标注有乱而今本却发生了讹变，剩下的七曲完全没有标注艳趋乱的情况。到底应该怎样理解大曲的体制？大曲的曲式结构到底应该包括几段？大曲的曲式结构是包括固定的几段呢，还是不固定的？而如果是固定的几段，那么是三段还是四段？这些问题，单单依赖《宋书·乐志》的文本是解决不了的。

说到底，《宋书·乐志三》所载的十五大曲，记录的只是大曲的曲

辞文本，所标注的艳趋乱，也只是对于有曲辞的艳趋乱的标注。而大曲是一种综合性艺术形式，单纯的曲辞文本，绝不能够完整地记录下大曲的体制，也不能够完全地反映出大曲的表演信息。所以，对于大曲体制的理解，我觉得有两点是必须坚持的。

首先，《古今乐录》“又大曲有艳有趋有乱”作为相关文献，《乐府诗集》引《宋书·乐志》曰“《白头吟》一曲有乱”作为转述文献，应该利用它们来校订《宋书·乐志》所载《白头吟》一曲的曲辞，明确曲辞中存在“乱曰”之辞。

其次，《古今乐录》所说“又大曲有艳有趋有乱”，及“艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴歌西曲之前有和后有送也”，不仅仅是智匠对《宋书·乐志》内容的概括性转述，很可能还是智匠对南朝陈时大曲实际表演情况的记录，应该结合它们来理解《宋志》所载大曲的体制，明确大曲是“艳—曲—趋—乱”四段式的曲式结构。

当然，《宋志》所载十五大曲的文本面目是极其复杂的。即以艳而论，明明《罗敷》标注说“前有艳词”、《白鹄》标注说“曲前有艳”、《何尝》标注说“曲前为艳”，但实际上却并没有著录艳词；《罗敷》、《白鹄》、《碣石》、《何尝》四曲，所标注的艳都位于正曲之前，而《夏门》一曲所标注的艳词却在正曲之后，这明显与智匠“艳在曲之前，趋与乱在曲之后”的说法相抵牾。所有这些矛盾都表明，大曲曲辞文本的形成是一个极其复杂的过程——正因为其形成过程极端复杂，才导致了其文本面目的极端复杂。而对于这一形成过程的揭示和阐述，仍有待于学界同仁的深入研究和加倍努力。

作者简介：李骜，首都师范大学中国诗歌研究中心 2008 级博士生。

乐府杂诗考

◇韩　宁
（保定，河北大学文学院，071002）

提要：《旧唐书》载太常寺内传有贞观时《宴乐》五调歌词，皆近代词人杂诗。唐前杂诗是指那些佚名诗，至唐代，杂诗概念发生改变，指内容繁杂、情感不一的诗歌。五调歌词所用词人杂诗可称为乐府杂诗，乐府杂诗除了具有杂诗的特点外，还有入乐、轻靡、新颖等特点。《旧唐书》虽称五调歌辞为法曲，但并不确定，缘于《旧唐书》成书的五代时期与五调歌词产生的贞观时期，两个历史阶段对法曲的认识已有很大不同。

关键词：杂诗　乐府杂诗　法曲

《通典》、《旧唐书》、《唐会要》的论乐部分都有这样一段关于“杂诗”的记载，现据《旧唐书》逐录如下：

> （开元）二十五年，太常卿韦縚令博士韦逌、直太乐尚冲、乐正沈元福、郊社令陈虔申怀操等，铨叙前后所行用乐章为五卷，以付太乐、鼓吹两署，令工人习之。时太常旧相传有宫、商、角、徵、羽《宴乐》五调歌词各一卷，或云贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所铨集，词多郑、卫，皆近代词人杂诗，至縚又令太乐令孙玄成更加整比为七卷。[1]

开元年间，太常寺内传有《宴乐》五调歌词各一卷，是“贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所铨集，词多郑、卫，皆近代词人杂诗”。“近代词人”自然是指贞观年间的词人作家。既然贞观词人所作的杂诗可以作为朝廷宴乐的歌词，那么，杂诗作为一种诗歌样式与乐府诗应该有着某些关联。

---

①《旧唐书》，第30卷，第1089页，北京，中华书局，1975。

一、杂诗的界定

许慎《说文解字》对“杂”作解曰：“杂，五彩相会，从衣集声，徂合切。”[①]“杂”字的本意是指各种色彩和花纹交会在一起，引申为错综、混杂等意。如《文心雕龙·情采》：“五色杂而成黼黻，五音比而成《韶》、《夏》。”[②]

由“杂”而至“杂诗”，不再是简单的混杂之意。《文选》中有杂诗一类，包括古诗十九首、李少卿与苏武诗、苏子卿诗等等，从目录来看是那些失去作者或者是失去题名的诗歌。日人遍照金刚《文镜秘府论·南卷》云：“杂筥者，古人所作，元有题目，撰入《文选》，《文选》失其题目，古人不详，名曰杂诗”[③]，指收入《文选》的佚名诗。《文选》中的佚名诗被称为杂诗，这个意义上的杂诗仅限于《文选》及彼时诗集，如《玉台新咏》亦有收录，或者说仅限于唐以前的杂诗。

并非所有的杂诗都是佚名诗，自唐代始，杂诗的概念发生了变化。诗人亦把自己创作的诗歌称之为杂诗，这样的杂诗至少不再是佚名的了。如《全唐文》载萧颖士《赠韦司业书》言：“杂诗五首，谨以奉投，聊用代情，不近文律耳。”[④]元稹《进诗状》进所作“《杂诗》十卷”。杜牧《上宣州崔大夫书》曰：“今谨录杂诗一卷献上，非敢用此求知，盖欲导其志，无以为先也。”[⑤]萧颖士、元稹、杜牧皆称自己的诗作为“杂诗”，显然，他们的杂诗有明确的作者而且亦非失去了题名。对于杂诗的含义从元稹的《进诗状》可窥：

> 况臣九岁学诗，少经贫贱，十年谪宦，备极恓惶，凡所为文，多因感激。故自古风诗至古今乐府，稍存寄兴，颇近讴谣，虽无作者之风，粗中道人之采；自律诗百韵至于两韵七言，或因友朋戏投，或因悲欢自遣，既无六义，皆出一时，词旨繁芜，倍增惭

---

①（汉）许慎《说文解字》，第8卷，第454页，北京，社会科学文献出版社，2005。

②（梁）刘勰著、周振甫注《文心雕龙》，第346页，北京，人民文学出版社，1981。

③ 遍照金刚《文镜秘府论》“南卷”，北京，人民文学出版社，1975。

④《全唐文》，第323卷，第3279页，北京，中华书局，1983。

⑤《全唐文》，第75卷，第7780页，北京，中华书局，1983。

恐。今谨随状陈进，无任战汗屏营之至。[1]

元稹所进《杂诗》十卷，包括古风、古今乐府、律诗等诗歌样式，其抒发的情感“或因友朋戏投，或因悲欢自遣”而难以一致，其内容“既无六义，皆出一时，词旨繁芜”。这样的一些诗歌被命名为杂诗而辑为十卷，可知，杂诗是指那些体式、情感和内容都呈现出繁杂特点的诗歌。

前论《文选》有杂诗一目，其中王粲《杂诗》唐李善注曰：“杂者，不拘流例，遇物即言，故云杂也。”唐李周翰注曰：“兴致不一，故云杂诗。”[2]即兴致不一、不拘于惯例、遇物即言的诗歌。六臣注杂诗着眼点不在于是否有作者或者诗名，而是诗歌的情感内容。《文选》或者是《玉台新咏》中收录的杂诗，无作者、无诗题是其显著的特点，失题失名是因为流传中的亡佚，如应璩《百一诗》，逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》按曰：“应璩百一诗，《文选》仅保一完篇，其余皆已亡佚，《诗纪》蒐辑逸诗亦仅有三篇。然考各书多引应氏新诗，此新诗即百一诗也，而他书所引杂诗亦往往又名新诗，则《诗纪》所载杂诗实亦原出百一。”[3]因散佚失传，应璩的《百一诗》在其他选集中亦被称为新诗，或者是杂诗。李善等人注《杂诗》不顾其失题失名之显著特征，而多从情感表达着眼，缘于唐人关于杂诗的概念已然改变。唐代诗人以“杂诗”为题进行诗歌创作，“杂诗”不再是因诗歌的流传和辑录而名。因而，唐人所谓之杂诗偏重于诗歌的情感抒发、内容体式等方面的繁杂不一。唐及后世的杂诗多取此意，往往辑为数章，“随所兴触，一章一意，分观错杂”，如杜甫之《秦州杂诗》，龚自珍之《己亥杂诗》等。[4]

二、乐府杂诗的特点

太常旧传《宴乐》五调歌辞，是贞观中杨恭仁妾赵方等所铨集的近代词人杂诗，这样的杂诗与前论唐代诗人创作之杂诗有别，姑且称之

---

① 《全唐文》，第651卷，第6607页，北京，中华书局，1983。

② （梁）萧统编、李善等注《六臣注文选》，第678页，上海，上海古籍出版社，1993。

③ 逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》魏诗，第8卷，第469页，中华书局，1983。

④ （清）沈德潜《说诗晬语》卷下：“又有随所兴触，一章一意，分观错杂，总述累累。射洪感遇、太白古风、子美秦州杂诗之类是也。”

为“乐府杂诗”。卢照邻曾作《乐府杂诗序》，其中叙成书经过及作序的缘由时曰：

乐府者，侍御史贾君之所作也。……

九成宫者，信天子之殊庭，群山之一都也。……

平恩公当朝旧相，一顾增荣。亲行翰墨之林，先标唱和之雅。于是怀文之士，莫不向风靡然。动麟阁之雕章，发鸿都之宝思。云飞绮札，代郡接于苍梧；泉涌华篇，岷波连于碣石。万殊斯应，千里不违。同晨风之寯北林，似秋水之归东壑。洋洋盈耳，岂徒悬鲁之音；郁郁文哉，非复从周之说。故可论诸典故，被以笙镛。

爰有中山郎馀令，雅好著书，时称博物。探亡篇于古壁，征逸简于道人。撰而集之，命余为序。……凡一百一篇，分为上下两卷。俾夫舞雩周道，知《小雅》之欢娱；击壤尧年，识太平之歌咏云尔。①

由卢照邻此序可知，天子幸九成宫，“侍御史贾君”、“平恩公”等“群公百僚”跟随并赋乐府歌诗，诗人们“动麟阁之雕章，发鸿都之宝思”，描写景物之美好，抒发游览之情，后经“中山郎馀令”、“撰而集之”，成《乐府杂诗》二卷。这里的乐府杂诗是“遇物即言”的即兴之作，不仅如此，能称之为乐府，是因为“洋洋盈耳，岂徒悬鲁之音；郁郁文哉，非复从周之说。故可论诸典故，被以笙镛”。其乐比鲁国之音美妙，其诗比周代之文更有文采，可以列于朝廷典制，亦可配以音乐、被之管弦。故而，乐府杂诗除了具有杂诗“遇物即言”的特点外，还是可以配音乐、被之管弦的。

杂诗入乐被之管弦是有例可见的。《四库全书总目提要》《风林类选小诗》提要有言：

所列诸诗，如富丽类中《昆仑子》，乃王维五言律诗前半首。边塞类中盖嘉运《伊州歌》，乃沈佺期五言律诗前半首。《戎浑》亦王维五言律诗前半首。客况类之《长命女》，乃岑参五言律诗中四句。盖当时采以入乐，取声律而不论文义。故郭茂倩《乐府诗

① (唐) 卢照邻著、李云逸校注《卢照邻集校注》，第6卷，第343—352页，北京，中华书局，1998。

集》各载于本调之下。[①]

《乐府诗集》之《伊州》题解称："《乐苑》曰：'《伊州》，商调曲，西京节度盖嘉运所进也。'"[②]盖嘉运进献之《伊州》成为唐玄宗时期著名的教坊大曲。《伊州歌》裁沈佺期一首五律而成，指的是《伊州歌第三》："闻道黄花戍，频年不解兵。可怜闺里月，偏照汉家营。"此歌取沈佺期《杂诗四首》其四的前半首，其诗为：

闻道黄龙戍，频年不解兵。可怜闺里月，长在汉家营。少妇今春意，良人昨夜情。谁能将旗鼓，一为取龙城。

沈诗"闻道黄龙戍"句，《伊州》改"黄龙"为"黄花"；沈诗"长在汉家营"句，《伊州》改"长在"为"偏照"。沈佺期的《杂诗》经过细微改动后入乐而成为教坊曲。从被之管弦的角度来看，"宴乐五调歌词"所用"近代词人杂诗"应该是与沈佺期《杂诗》相类的诗作。

前引《提要》所举入乐诗歌皆为五言律诗，"盖当时采以入乐，取声律而不论文义"，是否采之入乐，不看诗歌的内容，而看诗歌的声律。显然对声律有严格要求的近体诗更便于入乐，那么，用于宴乐歌辞的"杂诗"声律上是否更为严格整齐呢？可惜贞观五调歌词未能留存，无法考察其声律。现辑《全唐诗》中以乐府新歌、乐府杂词、乐府新诗为名的诗歌如下：

青楼绮阁已含春，凝妆艳粉复如神。细细轻裙全漏影，离离薄扇讵障尘。樽中酒色恒宜满，曲里歌声不厌新。紫燕欲飞先绕栋，黄莺始哢即娇人。撩乱垂丝昏柳陌，参差浓叶暗桑津。上客莫畏斜光晚，自有西园明月轮。（谢偃《乐府新歌应教》）

紫禁梨花飞雪毛，春风丝管翠楼高。城里万家闻不见，君王试舞郑樱桃。

蝉鬓红冠粉黛轻，云和新教羽衣成。月光如雪金阶上，迸却

①（清）纪昀等《四库全书总目提要》，第191卷，第5228页，石家庄，河北人民出版社，2000。

②（宋）郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第1119页，北京，中华书局，1979。

颇梨义甲声。

不耐檐前红槿枝，薄妆春寝觉仍迟。梦中无限风流事，夫婿多情亦未知。（刘言史《乐府杂词三首》）

一声卢女十三弦，早嫁城西好少年。不羡越溪歌者苦，采莲归去绿窗眠。（徐凝《乐府新诗》）

以上诗歌虽不以“乐府杂诗”为名，但题目相似，或可看作是与乐府杂诗同类的诗歌样式。其中刘言史和徐凝之作是标准的近体，谢偃是唐初诗人，其作虽然不是近体，但亦押平声韵，且多为律句。

乐府杂诗具有被之管弦的性质，而且为了便于入乐，多采用声律更为严整的近体形式。宴乐五调歌词作于贞观年间，其时近体诗的创作尚未定型，但在体式上已多用律句并注意粘对。卢照邻《乐府杂诗序》作于高宗乾封（666）至上元（674）年间，[①]此时四杰等人创作了更多合律的诗歌。初唐时期的诗人，尤其是宫廷诗人，如上官仪、杜审言、沈宋等，在频繁的朝廷宴饮赋诗献艺中将近体诗创作臻于完善。沈佺期的《杂诗》被截取入乐并非偶然，这是初唐乐府诗创作与近体诗形成有着必然联系的生动表现，同时也是“杂诗”这种诗歌样式与乐府诗有着密切关联的有力证明。

从上引《全唐诗》乐府杂诗中，还可以看出《旧唐书》所记载贞观中“《宴乐》五调歌词”的另外一个特点，即“词多郑、卫”。“郑卫”之词是指歌辞语言的浮华轻靡，上引诗歌无一不是描写儿女情爱的，其语意轻靡，风格软媚，正乃与五调歌词同样的“郑卫”之音。

另外，李善注“杂诗”言：“杂者，不拘流例。”“不拘流例”即不拘泥于流传下来的惯例，进一步言之，“杂”就有求新、创新之意。此层含义从“杂”字的本意亦可推见，杂乃“五彩相会”，五颜六色、夹杂错综则会现出醒目、新颖的结果，所以，“新”应是“杂”所具有的

---

① 从卢序可知，天子幸九成宫，“侍御史贾君”、“平恩公”等“群公百僚”跟随并赋乐府歌诗。贾君应是贾言忠，《旧唐书·贾曾传》：“贾曾，河南洛阳人也。父言忠，乾封中为侍御史。”平恩公是许圉师，《旧唐书·许绍传》：“绍少子圉师，有器干，博涉艺文，举进士。显庆二年，累迁黄门侍郎、同中书门下三品，兼修国史。三年，以修实录功封平恩县男，赐物三百段。……寻转相州刺史。上元中，再迁户部尚书。”据贾曾、许圉师的经历判断，他们此次赋诗的时间大约是在高宗乾封（666）至上元（674）年间。李云逸《卢照邻集校注》断此序约为高宗咸亨五年（上元元年674年）年所作。

一属性。前引应璩《百一诗》逯钦立按曰："然考各书多引应氏新诗，此新诗即百一诗也，而他书所引杂诗亦往往又名新诗"，在诗歌的收录中"杂诗"和"新诗"经常会混用，那么，"杂"有"新"意也是顺理成章的了。"杂"的这一特点亦具备于"乐府杂诗"中，《文献通考·经籍考》列《乐府诗集》一百卷：

> 晁氏曰：皇朝郭茂倩编次。取古今乐府，分十二门：郊庙歌辞十二，燕射歌辞三，鼓吹曲辞五，横吹曲辞五，相和歌辞十八，清商曲辞八，舞曲歌辞五，琴曲歌辞四，杂曲歌辞十八，近代曲辞四，杂谣歌辞七，杂乐府词十一，通为百卷，包括传记、辞曲，略无遗轶。①

宋晁公武论郭茂倩《乐府诗集》大概，对其十二类曲辞中的最后一类称为"杂乐府词"，而《乐府诗集》此类标为"新乐府辞"，郭茂倩题解曰："新乐府者，皆唐世之新歌也。以其辞实乐府，而未常被于声，故曰新乐府也。"②晁公武不称新乐府，而称杂乐府，实则杂即为新，杂乐府即新乐府。那么，乐府杂诗就是一种新形式的乐府诗。

按照这样的思路，《乐府诗集》中与"杂"有关的一些问题，似可理清，如所收"近代曲辞"一类，郭茂倩言："近代曲者，亦杂曲也，以其出于隋、唐之世，故曰近代曲也。"③其"近代曲者，亦杂曲也"一语，使论者往往关联"杂曲歌辞"一类，进而不得不区分近代曲辞与杂曲歌辞。其实，此处杂曲的"杂"可作"新"解，近代曲就是一种产生于隋唐时代的新曲。

三、乐府杂诗的音乐形式

《旧唐书》在叙述旧传宴乐五调歌词的情况后，有这样一段论语：

> 又自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之曲，其孙玄成所集者，工人多不能通，相传谓为法曲。今依前史旧例，录雅乐歌词前后

① (元) 马端临《文献通考》，第186卷，北京，中华书局，1986。
② (宋) 郭茂倩《乐府诗集》，第90卷，第1262页，北京，中华书局，1979。
③ (宋) 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第1107页，北京，中华书局，1979。

> 常行用者，附于此志。其五调法曲，词多不经，不复载之。[①]

此段话表明了《旧唐书》的如下观点：一是贞观时期的宴乐五调歌词，因为经历了开元年间的“杂用胡夷里巷之曲”，所以在写作《旧唐书》的五代时候，乐工已经不懂曲谱，不能演唱了。二是对于五调歌辞的音乐性质，《旧唐书》的记载比较模糊，其“相传谓为法曲”一语透出了不确定。三是按照著史旧例，此处录雅乐歌辞，《旧唐书》虽将宴乐五调看作雅乐，但因为“词多不经”，所以只作叙述，而未列歌词。

法曲源于隋，是在清乐的基础上产生的，因唐玄宗的喜爱而盛行起来。宋陈旸《乐书》云：“法曲兴自于唐，其声始出清商部。”[②]唐代燕乐流行，燕乐有十部伎，其二为清商部，法曲是在清商乐的基础上发展起来的。太常寺掌管朝廷雅乐和燕乐十部，燕乐十部当属俗乐。贞观年间的燕乐五调属太常寺，应归为朝廷俗乐范畴。但是，唐开元二年（714 年）朝廷音乐机构发生了变化，《文献通考 · 乐考》载：

> 旧制：雅俗之乐，皆隶太常。玄宗精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎，乃更置左、右教坊，以教俗乐。命右骁卫将军范及为之使，又选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之“皇帝梨园弟子”。又教宫女使习之。选伎女置宜春院，给赐其家。礼部侍郎张廷珪上疏，深以郑声为戒。上嘉赏之，而不能用。[③]

太常寺本掌管雅俗之乐，但玄宗认为以太常来掌“倡优杂伎”有显失礼，所以另设教习俗乐的机构——教坊，教坊所辖梨园是玄宗“自教法曲”之处。《新唐书》载：“宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。”宜春院亦属教坊，专门教授宫女。这样，教坊升与太常并行，掌管朝廷俗乐。而“礼部侍郎张廷珪上疏，深以郑声为戒”，俗乐是郑卫之音，应该鉴戒，但玄宗对张廷珪上疏的态度是“嘉赏之，而不能用”，说归说做归做，置之不理。贞观时期的燕乐五调歌辞相传为“法曲”，那么，在开元二年（714 年）之前燕乐五调法曲属太常寺，之后法曲归教坊，与燕乐完全脱离，不属燕乐十部，且明确为朝廷的俗乐。

---

①《旧唐书》，第 30 卷，第 1090 页，北京，中华书局，1975。
②（宋）陈旸《乐书》，第 188 卷，文津阁四库全书。
③（元）马端临《文献通考》，第 146 卷，北京，中华书局，1986。

天宝十三年（754）玄宗下令将教坊道调法曲与胡部新声合奏，《新唐书》有载：

> 而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。[1]

刘崇德《燕乐新说》解释“法曲与胡部新声合奏”一史实曰：“《唐会要》所录唐乐部分为雅乐、燕乐、诸乐（法曲、道调曲、云韶乐）、散乐（法术杂技类）四部，教坊之道调法曲与燕乐犹各有部当。……如此分类不甚合理，故唐玄宗天宝十三载（754）诏令道调法曲与胡部新声合奏，盖其皆为宫廷宴乐，皆为唐代俗乐。”[2]燕乐十部伎本是以胡部新声为基础，道调法曲与胡部新声的合奏就是法曲与燕乐的交融。至此，法曲虽然与燕乐隶属不同的机构，因为都是宫廷宴享俗乐，所以实际上二者相互融合而共同演奏了。

法曲与胡部新声合奏的第二年，天宝十四年（755年）发生了安史之乱，安史之乱起于胡人安禄山，因此史上常常将这两件事联系起来，《乐府诗集》“新乐府辞”部分郭茂倩对元稹的《法曲》注曰：

> 白居易传曰：“法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，故历朝行焉。”太常丞宋沇传汉中王旧说曰：“玄宗虽雅好度曲，然未尝使蕃汉杂奏。天宝十三载，始诏道调法曲，与胡部新声合作。识者深异之。明年冬而安禄山反。”[3]

法曲虽然不是雅乐，但也是华夏之声，天宝十三载（754年）法曲与胡部新声相杂一举，遭致了安史之乱。元稹《法曲》言：“雅弄虽云已变乱，夷音未得相参错。自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。”其《立部伎》亦言：“宋沇尝传天宝季，法曲胡音忽相和。明年十月燕寇来，九庙千门虏尘涴。”法曲与胡乐相掺杂，其俗乐的特征更显著了，但是把安史之乱归罪于一部乐曲，实难成立。

---

①《新唐书》，第22卷，第477页，北京，中华书局，1975。

② 刘崇德《燕乐新说》，第73页，合肥，黄山书社，2003。

③（宋）郭茂倩《乐府诗集》，第96卷，第1352页，北京，中华书局，1979。

中唐以后直至晚唐，由于对华夏正声的提倡，法曲逐渐由俗乐而向雅乐转变。白居易作新乐府五十篇，其序曰："《七德舞》以陈王业，《法曲》以正华声……"其《法曲》云：

> 法曲法曲歌大定，积德重熙有馀庆，永徽之人舞而咏。法曲法曲舞《霓裳》，政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌堂堂，堂堂之庆垂无疆，中宗、肃宗复鸿业，唐祚中兴万万叶。法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和，以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙、旷正华音，不令夷夏相交侵。①

肃宗为唐代带来了中兴，而中兴的大唐王朝的法曲却还不是"华风"，因此"愿求牙、旷正华音，不令夷夏相交侵"，殷切希望能够改变法曲与"胡曲相参错"的现状，从而确立华夏之声。在白居易看来，正华声是在政治上确立华夏统治地位的基础。文宗时，又有奏法曲的记载，见《旧唐书》李训本传：

> 大和八年，（李训）自流人补四门助教，召入内殿，面赐绯鱼。其年十月，迁国子《周易》博士，充翰林侍讲学士。入院日，赐宴，宣法曲弟子二十人就院奏法曲以宠之。两省谏官伏阁切谏，言训奸邪，海内闻知，不宜令侍宸扆，终不听。②

李训被文帝"待以殊宠"，殊宠的表现就是在他入翰林院之时，"赐宴，宣法曲弟子二十人就院奏法曲"，此举招致非议。此时的法曲虽然仍是用于宴会，但显然其地位已经很高了，至少不是任何宴会都可以演奏的，否则为李训奏法曲也不会表现出"殊宠"。晚唐五代时人段安节撰《乐府杂录》，其录"雅乐部"有言：

> 次有登歌，皆奏法曲：御殿，即奏《凯安》、《广平》、《雍熙》三曲；宴群臣，即奏□□、□□、《鹿鸣》三曲。近代内宴即全不用法乐也。郊天及诸坛祭祀，即奏《太和》、《冲和》、《舒和》三

① （宋）郭茂倩《乐府诗集》，第97卷，第1362页，北京，中华书局，1979。
② 《旧唐书》，第169卷，第4396页，北京，中华书局，1975。

曲。凡奏曲，登歌先引，诸乐逐之。[1]

皇帝临朝、宴群臣、祭祀这样的活动皆奏法曲，虽未明确将法曲列入雅乐部，至少说明，朝廷的雅乐部中已有法曲演奏。

理清了法曲在唐代的发展变化，就可以解释《旧唐书》对五调歌辞音乐性质的不确定。由于《旧唐书》的成书在五代时期，其时人们是把法曲作为雅乐来认识的，以这样的观念来看待其"词多郑、卫"、"词多不经"的"宴乐五调歌词"，定是与晚唐时期作为雅乐登歌的法曲绝不相类，自然会对这样的法曲产生疑问，所以只能说"相传谓为法曲"，即使将其列入雅乐部分，但也未著其辞。

有关法曲的曲目见于诸多文献，如《唐会要》记载了法曲曲调十二章，据丘琼荪《燕乐探微》考证法曲曲目有二十五个，[2]而宴乐五调歌词未知包括哪些法曲曲目。

此外，还需说明一点，据记载可知《宴乐》五调歌辞是法曲，而诸如卢照邻作《乐府杂诗序》的乐府杂诗二卷、《全唐诗》中的乐府杂词、乐府新诗等，没有相关文献，无法确定其音乐形式。

作者简介：韩宁，女，1974年生，内蒙古呼和浩特人，文学博士。现为河北大学文学院副教授，发表专著《鼓吹横吹曲辞研究》等。

---

①（五代）段安节《乐府杂录》，第1页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

② 丘琼荪《燕乐探微》，《燕乐三书》，第317页，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1986。

略论汉乐府诗的矛盾结构

◇李浚植

（韩国，成均馆大学，110—745）

提要：乐府诗的矛盾结构主要源于修辞或用语的不合理、内容的前后乖离以及文脉的冲突等。在以往的分析中，我们往往过于重视诗歌的思想性或社会性，却忽视了它的美学结构和特征。有鉴于此，本文将重点分析一些叙事结构上存在明显矛盾的汉乐府诗，加深对其艺术性、思想性和社会性的理解。

关键词：矛盾结构　汉乐府诗　《孔雀东南飞》《悲愤诗》《陌上桑》

一

投射在文学作品中的社会面貌和生活方式与其时代的实际情况并非完全一致，也不必完全一致。这种非一致性就是区分文学真实和历史真实的重要分水岭。因此，当我们认为一部作品反映的事实具有现实生活的典型意义时，这部作品的真实性就得到了认证。反之，如果这部作品表现出作者的矫揉造作或虚伪意识，它就会受到批判。从文学真实的角度来看，与楚辞、汉赋或文人抒情诗相比，乐府诗，特别是乐府民歌的真实性表现得更加突出。这或许正是相对于注重表现技巧的文人作品而言，民歌能够更真实自然地流露感情特点的原因吧。这种现象在近体诗萌芽阶段——六朝时期的五、七言古诗中多少能管窥一斑。从形式上来看，文人诗与民歌几乎没有什么特别的差异，但从内容和风格上来看，两者之间的区别还是很明显的。其中一个重要判定标准就是作品真实性的表现程度。

在讨论中国古诗的真实性时，我们往往过于强调作品的现实批判和讽刺功能。这样一来，至少在两个层面容易产生作品的实际价值无法被正确认可的危险。一种是稍不留神就将单纯的抒情诗和叙景诗斥之为

言之无物、吟风弄月类的作品。还有一种则恰好相反，钟情现实主义诗歌的人们，往往会对此表现出极度赞美的倾向。但一般来说，作者的真实性不一定要与作品的现实主义倾向相一致。虽然这二者之间的关系比较密切，但与现实主义作品或具有较强真实性的作品相比，我们不能武断地认为抒情类和叙景类作品就缺乏实际内容或充斥着过多的虚伪。

众所周知，陶潜或王维的不少山水田园诗都缺乏对现实社会的强烈批判或讽刺。但不管怎样，我们都不能批评他们的作品与现实生活相背离。换言之，我们可以说他们认知世界的方式是静态的、消极的，但却不能因此而认为他们表现的是捏造的形象或虚构的情绪。南朝民歌也一样，作品表现的情绪朴素而单纯，作品中叙述者的言说也不刻意装饰，而是极其自然。例如下列诗句："宿昔不梳头，丝发被两肩。婉伸郎膝上，何处不可怜？"（《子夜歌》其四）"梅花落已尽，柳花随风散。叹我当春年，无人相要唤。"（《子夜四时歌·春歌》）这些作品在流露出淡淡哀伤的同时，又毫不隐藏、大胆地表露出作者内心的激情。这些看似平淡的爱情诗，实际上真实、深刻地反映了南朝社会的享乐风气。与忠实于社会批判和讽刺的汉乐府民歌相比，这类作品或许会被认为是过于颓废。也有人将其解释为诗歌描写了软弱的个人陷于奢侈的自我陶醉。但仔细分析之后，我们就会发现这些诗的确表露的是作者内心的真实之情。虽然我们无法通过作品完全了解当时社会复杂的现实生活，但民歌中凸显出的民众的普遍情绪和生活风貌还是能够让我们管窥到现实生活的蛛丝马迹。这里既没有文人士大夫的无病呻吟、粉饰太平，也没有为了立身扬名的阿谀奉承。尽管有不少吟咏妓女和风流骚客露水情缘的诗穿梭其间，但它仍然如实地反映了当时的社会风气。正是由于作品中叙述者流露出真实情感，才成功地刻画出了时代的典型。

截至目前，无论是探讨汉乐府民歌还是南朝民歌，研究者的研究倾向都过于强调作品的文学真实性，而相对忽略了作品内容的矛盾或逻辑的背离。在笔者看来，这种研究态度显然存在明显谬误，特别是对汉乐府民歌的研究更是这样。笔者认为之所以存在这些问题，就在于部分研究者过高评价了汉乐府民歌的现实主义倾向，对作品叙述构造或表现技巧的评价则相对不足。而且，和文人诗相比，忽略形式美或艺术美正是民歌本身所具有的特性。针对研究中存在的问题，笔者将通过考察乐府民歌内容和逻辑矛盾结构的表现形式及其意义，试图寻求解决这些问题的方法。

矛盾结构分为广义和狭义两种。狭义的矛盾结构表现为：作品文脉上的相互矛盾、因过分夸张而形成的非现实、形象刻画和环境描写中的不合理要素等。这样的矛盾结构或是出于作者的刻意安排，或是出于后世为某种特定目的而进行的故意润色。与此相反，广义的矛盾结构则是无意识的、偶然的，其产生原因或是由于作者的单纯失误、或是流传或传写过程中的谬误、或是由于艺术技巧的必需。如果说狭义的矛盾结构是为了肩负“文学反映社会”的作用而存在的话，那么广义的矛盾结构则不仅不肩负这个功能，而且也无损于我们对作品大意的理解。

二

如上所述，广义的矛盾结构虽然是无意识、偶然的产物，但这种矛盾结构或者谬误并不会影响我们对作品主题或内容的理解。下面，我们试通过具体分析一些作品来验证这个观点。《孤儿行》中，孤儿在哥嫂的逼迫下受尽苦难，在感叹孤儿遭遇的情景中作者有“冬无复襦，夏无单衣”这样的描写。仔细分析，我们发现这个描写不合逻辑。也就是说，这句诗在意义构造上前后矛盾。因为无论是冬天的夹衣还是夏天的单衣，孤儿都需要穿着其中的一件。在这里，作者使用了夸张的修辞手法，刻意强调的是孤儿随季节变化连换季衣服都没有的穷困景象。也就是说，作者用这句诗来说明孤儿不管是冬是夏，他既没有夹衣也没有单衣的现实。尽管这句诗存在逻辑上的谬误，但不管怎幺说，它表现的还只是一个单纯矛盾。正因为这样，它不会对诗歌的大意构成致命影响。而相应地，读者对此也不可能此产生太大的误会。总之，不管从哪个角度来说，这种广义的矛盾结构都不会引起人们的特别关注。

蔡琰的《悲愤诗》也有在内容上存在前后矛盾的地方，如“邂逅徼时头，骨肉来迎己”一句。据《后汉书·烈女传》记载：“曹操素与邕善，痛其无嗣，乃遣使者，以金璧赎之。”根据对上下文的理解，我们发现迎接并带走蔡琰的并不是她的亲生骨肉，而是曹操派来的“使者”。由此我们可以判断，“邂逅徼时愿，骨肉来迎己”里的“骨肉”并不是专指蔡琰的家人。那么诗人为什么要用“骨肉”这个词呢？也许在作者看来，朝廷派来“使者”并不亚于自己的“骨肉”，因此她看到“使者”时的兴奋和激动，其实也就如同看到“骨肉”时的那种兴奋和激动了。我们又要问，为什么诗人如此兴奋和激动呢？通过后文的“有

客从外来，闻之常欢喜”一句，我们得以知道，这句诗所隐含着的正是蔡琰想要回归故乡的急切心情。因此，对于把“使者”视为“骨肉”一节，我们实在没有必要过分夸大它的实际意义。《悲愤诗》还有一个因修辞关系而构成矛盾结构的例子。与前文所举之例相反，我们不能把此例单纯视为夸张。这句便是“茕茕对孤影，怛咤糜肝肺。……奄若寿命尽，旁人相宽大”。从逻辑上来看，这句诗的内容前后矛盾。为什么这样说呢？分析全诗之后我们知道，叙述者蔡琰以俘虏身份被匈奴抓走后，在那里生活了很多年并生下了孩子，后来又抛下孩子回到中原。等她返回家乡后才发现，故园已成废墟，家人和亲戚也都杳无踪迹，“既至家人尽，又复无中外”。走到大门外，耳中听到的只是豺狼的嚎叫声，眼中却人迹全无，“出门无人声，豺狼号且吠”。在这种惨景下，诗人强烈感受到内心的孤独，她要爬上山坡去倾诉心中的郁闷，其内容便是上文提到的“茕茕对孤影”四句。但“茕茕对孤影”所描述的内容不是除了她自己的影子外其他什么都没有吗？后文中为什么又突然出现了一个“旁人”，并且还给予了她安慰？“茕茕对孤影”前一句已经说过“既至家人尽，又复无中外”，可以判断她的家族和亲人全都不在了。但从后一句叙述的情况来看，这个“旁人”很有可能是她的丈夫，“托命于新人，竭心自勖厉”一句可以作为旁证。因为从逻辑上来看，安慰她的“旁人”是她丈夫这个推论比较合理。由此，我们便可以说此处的“旁人”并非“周围的一般人”，而应该把它解释为指代其夫的特定语。那么我们又要问，为什么即使丈夫在身边，诗人还会发出“茕茕对孤影”之感慨呢？难道不是因为诗人不仅在匈奴经历了种种苦难，而且返乡后还失去家人和亲戚的失落感和极度不安所造成的吗？因此，正是由于还不能完全信赖这位“新人（丈夫)”，诗人暂时忘记了他的存在又有什么不可能的呢？难怪诗人常常在作品中流露出“流离成鄙贱，常恐复捐废”的不安心理。通过以上分析，我们似乎可以这样认为：这部分内容虽然表面上存在明显的逻辑矛盾，但如果把这个逻辑谬误理解成诗人为渲染其内心恐慌和孤独而使用的修辞技巧也无妨。

《陌上桑》则表现的是另一种矛盾结构。当然，这种矛盾结构与《孤儿行》和《悲愤诗》也有相似之处，即它们的作者在修辞上也都使用了夸张和强调的表现手法。但在读者看来，这种矛盾结构具有看似单纯、实则不然的特点。也就是说，这个作品同时具有广义和狭义两种矛盾结构。众所周知，《陌上桑》叙述的是年轻女子罗敷果断应对使君不

道德行为的故事。也有人把它解释为描述了罗敷在危急时刻发挥勇气、利用聪明才智拒绝了使君的无耻要求。但从诗歌内容来看，该诗有不少不能用常理解释的、不合逻辑的地方。一是有关罗敷与其夫的年龄差异。罗敷虽然“二十尚不足，十五颇有余”，但她丈夫却已经“四十专城居”，看来至少也过了不惑之年了。二是关于罗敷采桑时的服饰描写。写罗敷采桑时是“头上倭堕髻，耳中明月珠。缃绮为下裙，紫绮为上襦”。依据常理我们可以断定，罗敷以如此华丽的穿戴去采桑事实上不可能的。另外，其夫身处“专城居”的地位，他的妻子却要独自在众多男性的瞩目和爱慕中（“行者见罗敷，下担捋髭须。少年见罗敷，脱帽著帩头。耕者忘其犁，锄者忘其锄。”）去参加农事活动，这种情况也有悖常理。对于这种逻辑矛盾，曾有学者从主题和内容方面进行过讨论。萧涤非指出：“以二十尚不足之罗敷，而自云其夫已四十。知必无是事也。”[①]与现实的可能性相比，他是从重视文学真实性的观点来分析作品的人物形象的。反之，也有学者从极端对立的阶级立场出发来分析这首诗，把作品人物形象当做历史真实。如王季思就认为：“故事里罗敷的丈夫既是‘专城居’的，又是统率着‘东方千余骑’的。显然他是镇守辽东一带的郡守和边将。故事说‘东方’，是不能没有时代背景的。那么，罗敷的丈夫在当时人民眼中固然是了不起的英雄人物。”[②]

我们暂且先不考虑罗敷是否凭借自己的机智或优越身份让使君屈服这个问题，而把问题的核心放在诗歌内容的不合理和非逻辑性上，同时对尖锐地提出彼此对立的见解这一事实予以足够重视。因为我们需要印证的是该诗的矛盾结构所具有的“看似单纯，实则不然”的特点。有鉴于此，我们要从狭义和广义两个层面上对该诗的矛盾结构进行分析。从理解矛盾结构的层面来看，辛延年《羽林郎》中的主要人物胡姬和《陌上桑》主要人物罗敷有相当多的相似之处。

三

尽管我们将广义的矛盾结构称之为谬误或矛盾，但这种谬误或者矛盾在诗中的作用却并不是很大，并不会歪曲作品的主题。不仅如此，

① 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第88页，北京，人民文学出版社，1984。

② 王季思《陌上桑的人物》，《乐府诗研究论文集》，第68页，北京，作家出版社，1957。

也有些作家出于修辞需要而有意制造逻辑上的跳跃。狭义的矛盾结构恰与此相反，它并非单纯的谬误，甚至会影响到我们对作品主题以及思想内容的理解。如前所述，狭义矛盾结构的出现既有作家为达到最佳文学效果而有意为之，也有后人在传写或传承过程中按照自己的趣味故意修改或造作。特别是后者，因其与吟唱者或作者有利害关系，使得问题可能会变得复杂化。下面，我们以《孔雀东南飞》作为考察对象来分析狭义的矛盾结构。

作为发生在汉代末年的的故事，这首诗有部分内容因与封建社会的伦理道德观念相背离而让人难以理解。具体地说，就是县令和太守向兰芝提亲这一部分。刘兰芝作为府吏焦仲卿的休妻返回娘家后没几天，县令和太守就接二连三地托媒人来提亲，这件事如此之唐突，让人无法理解。为什么会这样？因为其中存在着严重的逻辑谬误！是什么逻辑谬误呢？在笔者看来，作为府吏焦仲卿上司的县令和太守，他们委身为儿子向下属掾吏提亲本身就不符合门当户对的封建婚俗理念，更何况是下属的休妻！我们再来看提亲的时间。县令向刘家提亲发生在兰芝被休十天之后，太守提亲也发生在此后的几天内。而更令人吃惊的是刘家竟然不容兰芝反驳，接受提亲后就答复三天后就成婚！更有甚者，太守准备婚礼的规模和豪华程度也超越了一般的礼仪。所有的这些都如同太守迎娶属吏的休妻作儿媳妇一般荒诞不合常理。有鉴于此，有学者认为这一部分中掺入了作者的任意加工。孙望曾说“(这）大概是诗人根据了某些事实而加以改变或添饰穿插的。也就是说情节可能相近似，但人物或许已为诗人所改换。所谓太守、县令，所谓三郎、五郎，都显示着随手拈来的迹象。”[①]与孙望的见解相左，王汝弼则反对这种“任意加工说”。其反论的核心是认为矛盾结构本身有可能损害诗歌的思想意义。王汝弼在《乐府散论》[②]中指出，焦仲卿和刘兰芝的爱情悲剧虽然是从兰芝自愿离开婆家开始的，但兰芝答应太守的提亲并决定再嫁才是构成这一悲剧的根源。而兰芝的再嫁也就意味着拉开了年轻男女死亡悲剧的序幕。据此，作者判定这首诗的主要矛盾不是焦母、刘兄和仲卿、兰芝之间的矛盾，而是庐江太守和下层属吏亲眷之间的矛盾，即统治阶级与被统治阶级之间的矛盾。王汝弼还认为，这一矛盾得以展现的典型事例就是太守

---

① 孙望《从孔雀东南飞地理背景谈孔雀东南飞》，《乐府诗研究论文集》，第173页，北京，作家出版社，1957。

② 王汝弼在《乐府散论》，第153页，西安，陕西人民出版社，1984。

提亲。他认为太守提亲绝对真实而非作者的向壁虚构，并且县令提亲实际上反映的也是太守的卑鄙意图，太守提亲实际上是为了自己而并非其子。太守假借为其五子提亲而掩盖真相主要是碍于自身的身份和脸面，所以太守为子提亲的行为不过是一种阴谋的烟幕。

总之，王汝弼完全否认这一部分内容存在矛盾。他强调的是尖锐的阶级对立，并希望借此来评价作品的思想意义。如果深入探讨这首诗的叙述结构，我们就会发现，无论是县令名义上的提亲，还是太守的提亲，其叙述过程分明是有意为之。假使我们同意作者是为夸大上层统治者的骗术而做，或承认太守提亲不过是一种烟幕的假定，那么我们就很难否定其描写方式过于刻意而缺乏缜密。换言之，如王先生批评的那样，如果说太守提亲是一种烟幕、一种阴谋的说法合乎情理的话，作者就应当通过精巧细致地描写来构筑其叙述结构。即，第一，至少应该合理解释兰芝和县令第三子间十年的年龄差。第二，应该合理解释兰芝和太守第五子间的身份悬殊。第三，还应该合理解释兰芝被休回娘家与两次提亲之间短促的间隔，以及接受提亲的迅速和婚礼准备过程的仓促。由此可见，我们在过多强调诗歌的思想性时，不能忽略情节构成中的这种显而易见的矛盾结构。

除此以外，焦母和仲卿、刘母和刘兄四人的角色意识和行为方式也存在难以理解的矛盾结构。诗中焦母这一角色象征着封建宗法制度的绝对权威。焦母说要赶走兰芝，迎娶新儿媳，儿子仲卿虽然反抗说“今若遣此妇，终老不复取”，并声称会“黄泉共为友”。但焦母最终还是掐灭了仲卿的希望之光，催促他“便可速遣之”，并扬言“吾已失恩义，会不相从许”。尽管焦母根本不考虑儿子的意见只是一意孤行，但仲卿也并没有对其母的行为采取任何积极地反抗，对兰芝也仅只是嘱咐“我自不驱卿，逼迫有阿母，卿但暂还家”。对兰芝的驱逐这一悲剧导火线的形成中，焦母行使的是封建家长那种顽固、独断的权力。可以说，焦母在整个事件中充当的是唯一主动者的角色。仅次于焦母，在刘家处于绝对权威地位的另一个角色是刘兄，一个无视其妹兰芝意见、为自身利益极力敦促兰芝再嫁的封建家长。他训斥兰芝拒绝太守的提亲，“作计何不量！先嫁得府吏，后嫁得郎君，否泰如天地，足以荣汝身。不嫁义郎体，其往欲何云？”通过上下文我们可以发现，焦母对其子仲卿的逼迫和刘兄对其妹兰芝的逼迫惊人相似。因为我们知道，焦、刘两家的家事决定权牢牢把握在这两个人手里。此外我们还发现，焦、刘两家的处

事过程也存在难以理解的矛盾结构。众所周知，封建宗法制度下的夫权和父权拥有绝对权威。而再看这首诗，焦家和刘家行使权力的方式却各不相同：在刘家，刘兄是家庭的权力中心；而在焦家，焦母却是权力中心。按照权力行使的方式来看，如果说在刘家，刘兄的建议能够得以毫无阻碍地贯彻的话，那么与此相对应，在焦家就应该是仲卿作为家长来行使权力。还有，若焦母权力的绝对化与当时社会的普遍伦理无关的话，那么刘母的权力也应绝对化才能保持两家权力行使逻辑的一贯性。但事实却是刘母的地位与焦母的地位截然迥异。对于县令的提亲，刘母温和地接受了兰芝的拒绝要求，但在太守的提亲面前，刘兄一出场加以阻挠，作为兰芝同情者的刘母这一角色所起到的遏制作用顿时就灰飞烟灭了。由此我们发现，诗中人物角色的行为方式并没有一个既定的标准，而是随时根据情况和作者意图的变化而改变。此外，焦母和刘母、仲卿和刘兄的地位和角色也有不少相互矛盾的地方。例如，该诗对焦母权威绝对化的描写突出了焦母的家长地位，相比而言对刘母的描写却寥寥几笔，不同的描写衬托出的是各自在其家庭中地位的高低。同理，如果刘兄的权威通过绝对化描写得以实现，那么仲卿也应该在一定程度上发挥出权威才能保持上下文叙述的一贯性。但遗憾的是，该诗却并没有这样处理。由此带来的结果便是，该诗虽然在反封建反礼教的思想前提下，试图从加害者和被害者的角度来刻画所有登场人物，但最终还是忽视了文本在叙述结构上的内在矛盾。

乐府诗的矛盾结构无论是缘于作者的失误，还是缘于作者或后代人的故意润色，我们都不能否认这种做法会在某种程度上有损于作品的艺术形象这一事实。但乐府诗，特别是汉乐府民歌因其文体的特殊性，使其具有重视社会性乃至思想性的强烈倾向。因此，我们在理解这些作品的修辞和美学特征时，不能忽视其内在的各种疏漏。也就是说，我们在阅读汉乐府诗时，常常容易遗漏彻底观照登场人物在环境、服饰和身份以及行动等方面的不合理、不合逻辑之处。同时，也容易忽略诗歌因内容的前后乖离、文脉的冲突和人物行动缺乏一贯性等构成的矛盾结构。再有就是因为过于重视诗歌的思想性或社会性，我们也容易轻易漠视诗歌的美学结构或特征。正因为在欣赏文学作品时总是存在种种的疏漏，笔者才以此为出发点展开论述。但由于篇幅限制，本文并未过多罗列内在结构存在矛盾的作品（当然，包孕矛盾结构的诗歌数量不多也是重要原因之一）。尽管如此，这也不能成为我们片面强调乐府诗的思想

内容而忽略文学作品的美学特征和逻辑顺序的理由。如同分析狭义的矛盾结构，如果只是通过有意润色来展现作品内在矛盾结构的话，那么深度分析反而会更有利于客观地表现作品的思想性和社会性。

作者简介：李浚植，男，1954年生，韩国人，文学博士，韩国成均馆大学教授兼博物馆长，韩国中国学研究会会长，前韩国中语中文学会会长，主要从事中国古典诗歌、中国现代文学方面的研究。

从乐府演唱看汉乐府歌诗向叙事之演进

◇刘凤泉

（潮州，韩山师范学院中文系，521041）

提要：汉乐府歌诗在乐府演唱活动中向叙事之演进，经历了不同的发展阶段。一是缘事而发。歌诗缘事抒情，抒情不离事由，在乐府演唱方式和听众娱乐趣味作用下，开始了向叙事的演进。二是即事而进。歌诗由抒情转为叙事，而形成叙事语调抒情，形成场面集中、对话演事、人影粗疏的特点。三是铺事而成。歌诗完成由抒情向叙事的质变，具有场面转接、铺陈夸饰、人物鲜明的特点，显示了汉乐府叙事诗的成熟。四是叙事而极。《焦仲卿妻》标志着汉乐府叙事诗跃升顶峰，这是文人模拟乐府叙事进而创造的结果。其结构严整、叙事出新、写人入心，取得重要艺术成就。而受到乐府演唱的制约，《焦仲卿妻》成为孤篇绝响，后继为难。

关键词：演唱　汉乐府　叙事演进

汉乐府叙事诗走向成熟进而达到顶峰，乃是不争的事实，因为有《陌上桑》、《焦仲卿妻》摆在那里。问题是：汉乐府歌诗向叙事演进之内在机制与逻辑轨迹究竟怎样？这只有在歌诗生产的具体条件下才能得到正确理解。汉乐府歌诗由内在叙事因子，以音乐演唱方式，在大众娱乐趣味作用下向叙事演进，经历了不同的发展阶段，形成了相继递进的歌诗类型，既反映着汉乐府歌诗演进的内在机制，也显示了汉乐府歌诗发展的逻辑轨迹。本文借鉴往贤时俊的认识，对这个问题作一些粗略探讨。

一、缘事而发

班固称汉乐府为“感于哀乐，缘事而发”[①]，的确是精辟之论。“缘事”固然不就是“叙事”，却实在又是叙事的起点。正是汉乐府歌

① （汉）班固《汉书·艺文志》，第1756页，北京，中华书局，1962。

诗之“缘事”，才使它获得了叙事基因，从而开启了汉乐府向叙事演进之历程。

汉乐府歌诗多出于民间下层，诚如《宋书·乐志》所云：“凡乐章古辞今之存者，并汉世街陌讴谣。”[①]唯其出于民间下层，创作者便多植根于社会现实，其发声抒怀便多起于具体事由，所谓“饥者歌其食，劳者歌其事”，从而使之具有了“缘事”的特征。

即便“缘事”，也未必“叙事”。袁行霈先生指出：“‘缘事而发’是指有感于现实生活中某些事情发为吟咏，是为情造文，而不是为文造情。事是触发诗情的契机，诗里可以把这事叙述出来，也可以不把这事叙述出来。‘缘事’与‘叙事’并不是一回事。”[②]仔细考察汉乐府歌诗，确实存在“缘事”而非“叙事”之作，诸如《君无渡河》、《薤露》、《蒿里》、《白头吟》、《有所思》、《上邪》、《伤歌行》、《古歌》、《悲歌行》之类。这类歌诗“缘事而发”，却多以抒情为主，我们称之为“缘事”类歌诗。有学者指出：“‘缘事而发’乃汉乐府之抒情模式。”[③]着眼于“缘事”与“叙事”之区别，这自然凿凿有理。然而，从“缘事”与“叙事”之联系而言，缘事类歌诗与汉乐府歌诗向叙事之演进又脱不开干系。

其一，缘事而发，情不离事。

缘事类歌诗之“缘事”存在着两种方式，一是诗外有本事，二是诗内有事由，而它们都以抒发内心情感为主。《君无渡河》、《薤露》、《蒿里》表达着生命的感喟；《白头吟》、《有所思》、《上邪》激荡着爱情的心声；《古歌》、《悲歌行》倾诉着故乡的思念。只要正视这个基本事实，就必须承认这类歌诗的抒情性质。然而，也存在另外的基本事实，即它们抒发情感总不离开具体事由。

就“诗外有本事”而言，有学者统计汉乐府歌诗记载本事者占到总数的44%以上，构成歌诗与本事相互依存的独特现象。[④]这类歌诗演唱抒情，有的完全离不开本事，如《君无渡河》（箜篌引）。晋崔豹《古

---

① (梁) 沈约《宋书·乐志》，第549页，北京，中华书局，1974。

② 袁行霈《中国文学概论》，第116页，北京，高等教育出版社，1990。

③ 谈艺超《“缘事而发”乃汉乐府之抒情模式》，《名作欣赏》，第4页，2009年第10期。

④ 曾晓峰彭卫鸿《试析汉乐府文事相依的传播特点》，第137页，《中南民族大学学报》，2004年第3期。

今注》记其本事云："《箜篌引》者，朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。子高晨起刺船，有一白首狂夫，被发提壶，乱流而渡，其妻随而止之，不及，遂堕河而死。于是援箜篌而歌曰：'公无渡河，公竟渡河，堕河而死，将奈公何！'声甚凄怆，曲终亦投河而死。子高还，以语丽玉。丽玉伤之，乃引箜篌而写其声，闻者莫不堕泪饮泣。"[1]试想听众如果只闻歌诗而不知本事，又岂能被感动得"堕泪饮泣"？也有以他事移代本事的，如《薤露》、《蒿里》。《古今注》记其本事云："本出田横门人，横自杀，门人伤之，为作悲歌。言人命奄忽，如薤上之露易晞灭也。亦谓人死魂魄归于蒿里。至汉武帝时，李延年分为二曲，《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人。使挽柩者歌之，亦谓之挽歌。"[2]这个本事倒不是理解歌诗的必要前提，处在挽柩歌唱的特定场合，原都有一桩生命熄灭魂归蒿里的悲哀事体。这哀事移代了本事，成为抒情的根由，其实也同样是情不离事。

就"诗内有事由"而言，即便本事不彰，甚或全无本事，而歌诗内也多述有事由。如《白头吟》之本事，《西京杂记》称："相如将聘茂陵人女为妾，卓文君作《白头吟》以自绝，相如乃止。"[3]人多谓此乃小说家言而不可征信，可歌诗有"闻君有两意，故来相决绝"之句，已经表明了抒情事由。《有所思》不见本事，而歌诗有云："有所思，乃在大海南。何用问遗君？双珠玳瑁簪，用玉绍缭之。闻君有他心，拉杂摧烧之。"[4]其中相思以至情变，已经明白叙出，而所有情感便以此为基础。当然，诗内之事由未必具体，往往只是略显事影，而在歌者听众那里，结合了自身阅历，必然会填补了空白。如《有所思》、《上邪》表达男女情感，其情变决绝，海誓山盟，现实生活本不乏深厚素材，闻歌而联想，自然多有共鸣。《古歌》、《悲歌行》倾诉思乡之情，一句"座中何人谁不怀忧"？则勾起多少人背井离乡之感慨！在那个动荡时代，"或邦国丧乱，流寓他乡；或负罪离忧，窜身绝域"[5]，或负戈外戍，落脚边陲；或行贾谋生，四方蒙尘。"思念故乡，郁郁累累"，正是多少人的内

---

① (宋) 郭茂倩《乐府诗集》，第 377 页，北京，中华书局，1998。

② (宋) 郭茂倩《乐府诗集》，第 396 页，北京，中华书局，1998。

③ 成林程章灿译注《西京杂记全译》，第 115 页，贵阳，贵州人民出版社，1993。

④ 王运熙、王国安《汉魏六朝乐府诗评注》，第 8 页，济南，齐鲁书社，2000。

⑤ 王运熙、王国安《汉魏六朝乐府诗评注》，第 191 页，济南，齐鲁书社，2000。

心写照。因此，缘事类歌诗尽管以抒情为主，而抒情又何曾离事？情感只是海上冰山之一角，而下面支撑着的原有桩桩件件的生活事实。

其二，说唱代言，娱乐其求。

汉乐府歌诗乃是说唱艺术的歌诗文本，它必然受到说唱方式的制约和影响，从而形成不同于文人徒诗的艺术特征。诚如赵敏俐先生所说："汉乐府的文本是为了适应演唱的需要才成为我们目前所见到的这个样子的。所以，凡是有关它的语言艺术成就，包括章法、句式、修辞技巧等等，我们都只有站在演唱的角度才能做出解释，汉乐府的发展规律，也只有从演唱的角度才能弄清。"①不仅语言、结构、修辞，而且歌诗内容也受到说唱方式制约和影响。

缘事类歌诗之抒情，借助说唱艺人的表演才能实现。就语言表达而言，因为直面听众，便需要与之交流。如《古歌》云："秋风萧萧愁杀人。出亦愁，入亦愁。座中何人谁不怀忧？令我白头。"一通乡愁之中，突兀插入一句"座中何人谁不怀忧？"便将歌者与听众的情感打成了一片。在歌者与听众的直接情感交流中，歌诗必然更注重语言的声调语气。如歌诗有呼告，"上邪！我欲与君相知！"有设问，"东西安所之？徘徊以彷徨。"有感叹，"露晞明朝更复落，人死一去何时归！"有独白，"愿得一心人，白头不相离！"充分体现了口语艺术的鲜明特色。

缘事歌诗的说唱方式，使说唱艺人成为感情的代言人，他们演唱歌诗往往由旁白自然地转为独白，语气口吻便要模拟抒情主人，行为动作也要模拟抒情主人，最后竟可以进入抒情主人公的角色。如《有所思》，开头"有所思，乃在大海南。何用问遗君？双珠玳瑁簪，用玉绍缭之"，这还仿佛是平心静气的介绍；而"闻君有他心，拉杂摧烧之"，便似乎配合有歌者"拉杂摧烧"的激烈动作。闻一多先生怀疑"妃呼豨"一语"系乐工所记表情动作之旁注"。他说："'妃'读为'悲'，'呼豨'读为'歔欷'。……'悲歔欷'者，歌者至此当作悲泣之状也。"②这与我们的推测相一致。至于"从今以往，勿复相思！相思与君绝！鸡鸣狗吠，兄嫂当知之"，那完全是抒情主人公的独白了。说唱艺人在歌唱者与当事者之间转换，当他只是歌唱者时，抒情主人公仿佛是躲在后台的影子；当他融入当事者时，抒情主人公似乎走上前台。汉乐

① 赵敏俐《中国古代歌诗研究》，第48页，北京，北京大学出版社，2005。

② 闻一多《闻一多全集》(四)，第109页，北京，生活·读书·新知三联书店，1982。

府歌诗演唱方式所显示的艺术趋向，便促使了后台的抒情主人公走进前台，也促使了缘事类歌诗由抒情向叙事的演进。

汉乐府歌诗的说唱方式，必然使之关注听众的娱乐趣味。汉乐府歌诗中多有歌场套语，如“四座且莫喧，愿听歌一言”、“坐中数千人，皆言夫婿殊”、“多谢后世人，戒之慎勿忘”、“今日乐相乐，延年万岁期”等等，这些套语多顾及到听众的审美感受。因此，听众的娱乐趣味也是促进汉乐府歌诗由抒情向叙事演进的重要动力。对于汉代世俗的审美趣味，王充当时即有评论。他说：“世俗所患，患言事增其实；著文垂辞，辞出溢其真，称美过其善，进恶没其罪。何则？俗人好奇。不奇，言不用也。……蜚流之言，百传之语，出小人之口，驰闾巷之间，其犹是也。”[①]他从求真角度出发，反对世俗“言事增其实”的倾向，而客观上却反映了人们喜好言事、喜好奇事的审美风尚。

其实，汉代人喜好言事，可谓上下同调，蔚然成风。如上层有班马纪传，下层有民间故事，这种叙事趣味自然也渗透到汉乐府歌诗演唱之中。胡士莹先生指出：“汉代说故事虽无直接材料，然灵帝时待制鸿门下的许多诸生，却‘喜陈方俗闾里小事’，似乎是社会新闻一类东西，它必然是采用民间口头语言来演述的，所以蔡邕攻击诸生所写辞赋说：‘下则连偶俗语，有类俳优。’至于民间乐府中涉及故事的就更多。”[②]在缘事类歌诗演唱中，听众不只引发情感共鸣，而且引发对情感下面之事由的渴求。而歌诗演唱的现场性，不仅促使抒情主人公从后台走向前台，而且也促使情感下面的事情浮出水面。处在这样的娱乐趣味之中，简单的缘事抒情显然不能完全满足听众的审美需求，而缘事类歌诗向叙事的演进便是一种合乎逻辑的艺术选择。

二、即事而进

乐府歌诗由抒情向叙事之演进，首先在于歌诗内在叙事因子的存在。汉乐府歌诗多来自民间，它们多关心外在现实生活，更关注各种社会问题，比之于直接抒情，自然更倾向于叙事，所谓“乐府往往叙事，故与诗殊”[③]。乐府说唱方式的制约和听众娱乐趣味的促进，为歌诗叙事

① 霍松林《古代文论名篇详注》，第 57 页，上海，上海古籍出版社，2002。
② 胡士莹《话本小说概论》，第 7 页，北京，中华书局，1982。
③（清）何文焕辑《历代诗话·谈艺录》，第 763 页，北京，中华书局，1981。

因子发酵提供了适宜条件，从而促成乐府歌诗由抒情向叙事的演进。在这个演进过程中，最初形成即事类歌诗。所谓“即事”类歌诗，是指汉乐府中那些即事记言抒情，场面单一集中，人物线条简括的歌诗，诸如《战城南》、《十五从军征》、《饮马长城窟行》、《东门行》、《相逢行》、《上山采蘼芜》、《平陵东》、《艳歌行》之类。这类歌诗“在形式上虽是叙事的，而基本语调仍是抒情的”，乃是“内容客观，语调抒情的叙事体”。[①]这种特殊状况，使之形成独特的艺术特征。

其一，即事截取，场面集中。

即事类歌诗叙事大多只是截取生活片段，而不注重时间的延续和空间的拓展。如《十五从军征》，只有“十五从军征，八十始得归”两句，便将老兵六十五载军旅生涯一笔带过。然后截取战后归家一节，集中表现他孤苦无依的处境。道逢乡人的问答，破败荒凉的家园，失却家人的孤单，层层皴染，突出老兵悲凉沉痛的感情。又如《东门行》，人物身份，故事脉络，全然没有交代，只是截取主人公在无食无衣绝境中的悲愤爆发：拔剑东门去！将生活的巨大悲愤纳入到单一场面中引爆，仿佛飙风骤起，给人震撼冲击。至如《战城南》截取战死之惨景，表达对战争的诅咒；《上山采蘼芜》截取故人之路遇，倾诉对婚姻的无奈；《艳歌行》截取衣着之一端，抒发对漂泊的辛酸。它们“对所要表现的事件并不作全面的有头有尾的叙述，而能够恰当地挑选足以充分显示出生活的矛盾和斗争的一个侧面，来集中地加以描绘”[②]，从而形成即事截取、场面集中的叙事特点。

即事类歌诗之叙事，虽不见来龙去脉，却突出了现场情景，场面单一，集中描绘，仿佛一幅特写画面，颇有冲击力度。然而，唯其场面单一，叙事便不能向广度深度展开，很难形成曲折的故事情节与复杂的人物性格，只能爆发出瞬间的情绪而已。所以，就叙事水平而言，即事类歌诗的叙事并不充分，它们只是让情感的事由浮出水面，而表达的重心仍旧是情感。葛晓音先生指出：“这些诗歌实质上是叙事体的抒情诗，其艺术表现本身就蕴含着转化为抒情体的内在因素，尤其是叙事之截取

---

① 葛晓音《论汉乐府叙事诗的发展原因和表现艺术》，第65页，《社会科学》，1984年，第12期。

② 王运熙《乐府诗述论》，第272页，上海，上海古籍出版社，2006。

某一情景或场面集中描绘的方式，直接提供了转化的有利条件。”[①]当然，葛先生是讲叙事向抒情的转化，这里是讲抒情向叙事的转化，其实这是一个事情的两个方面；文学发展存在多种可能性，它不一定是单向度的，而往往是多向度的。正是即事类歌诗叙事的特殊性，使之既具有向叙事演进的空间，也具有向抒情演进的空间，这些演进现象事实上都存在着。

其二，对话演事，事体简略。

即事类歌诗之叙事并不注重对故事因果关系作细致交代，而只是对故事即时状态作集中演示，而对话则是故事演示的主要方式。在即事类歌诗中，对话成为基本的叙述方式，它对于展现故事因由，促进现场表演，表达人物情感，都发挥着至关重要的作用。

首先，对话方式即时展现了故事内容。即事类歌诗虽是截取生活片段，却并不要切断生活脉络，通过对话方式故事原委往往以即时形态露出蛛丝马迹。如《上山采蘼芜》，开篇交代了两句，接下来是通篇问答。先有“长跪问故夫：‘新人复何如？’”，后有故夫回答：“新人虽言好，未若故人姝。颜色类相似，手爪不相如”；“新人工织缣，故人工织素。织缣日一匹，织素五丈余，将缣来比素，新人不如故。”在故夫回答过程之中，插入前妻一句轻轻感叹：“新人从门入，故人从閤去！”前妻一问，故夫一答，一桩不幸婚姻的大略轮廓也便展现出来。问答是即时的，而话语包含着更丰富的信息。诸如故人之过往情形，她一日织素五丈余；新人进门而故人离去；新人竟处处不如故人，面貌不如，手爪不如，劳作更不如。问答中隐约形成了故事链条。

其次，对话方式自然促成了角色演示。歌场的现场气氛，人物的对话呈现，必然促使对话表现为歌者的角色演示。对话方式与非对话方式，其叙事效果是大有差异的。如《平陵东》没有运用对话，即便有“心中恻，血出漉，归告我家卖黄犊”这样第一人称的歌辞，歌者也很难转化为主人公角色，歌者仿佛在旁白转述，故事便隔了一层。而运用对话方式，歌者自然进入角色，故事便活动起来。如《东门行》，那妻子的哀求：“他家但愿富贵，贱妾与君共哺糜。上用仓浪天故，下当用此黄口儿。今非！”那丈夫的叱斥：“咄！行！吾去为迟，

① 葛晓音《论汉乐府叙事诗的发展原因和表现艺术》，第66页，《社会科学》，1984年，第12期。

白发时下难久居！”试想，歌者如果不是设身处地，模拟人物神情口吻，又怎么能把对话表现出来。所以，没有对话还可以陈述，而运用对话便只能演事了。歌者以对话演事，增加了现场气氛，突出了戏剧冲突，直接抒发了主人公之感情，也更能引发听众的情感共鸣，自然能收获更多的娱乐效果。

其三，情绪浓烈，人影粗疏。

即事类歌诗之叙事抒情，毕竟以人为主体。歌者与听众关注的重心，其实就是人物的遭遇、人物的情绪。然而，因为事由简略，情绪感发，即事类歌诗之人物形象如同一幅速写，总归有些线条粗疏。如《十五从军征》，留下老兵“羹饭一时熟，不知贻阿谁。出门东向望，泪落沾我衣”的孤单背影；《艳歌行》闪过“夫婿从门来，斜倚西北眄”那酸酸的一瞥。即便问答对话，也只是情绪感发，缺乏细腻心理，人物自然单薄。《上山采蘼芜》之男女问答，一则叹息感伤，一则絮絮叨叨，琐细事体闪烁着三个人影，而毕竟都是影影绰绰，性格并不生动鲜明。《东门行》之夫妻对话，一则性情刚烈，一则性情柔弱，二者恰成对比，突出了人物情感。从情绪宣泄而言，实在直接痛快；从性格塑造而言，则有些脸谱简化。至于《战城南》，更是只听得见悲悼感叹之声，却看不见悲悼者的身影。

即事类歌诗之人物只是瞬间情绪的载体，而人物更丰富的内心和更多样的经历是没有表现余地的。单一的场面，简单的对话，只容得下单纯的情绪，这些情绪没有多少波动，缺乏发展变化，处于相对静止状态。刚烈者只是刚烈，隐忍者只是隐忍，悲哀者只是悲哀，感伤者只是感伤，无奈者只是无奈，这些情绪像标签一样贴在人物脸上，人物脸谱化自然就不可避免。

其实，即事类歌诗产生于现实生活的土壤，无论故事之丰富，还是人物之复杂，都有着深厚的社会基础。其中写战争危害，如《战城南》、《十五从军征》、《饮马长城窟行》，有着汉武帝以来长期战争的背景；其中写生活状况，如《东门行》、《相逢行》、《艳歌行》，那是贫富悬殊等社会现象的反映；其中写社会问题，如《平陵东》、《上山采蘼芜》，那与社会秩序婚姻制度密切相关。然而，即事类歌诗以叙事为体，却又以抒情为用，其反映社会生活便有许多局限。单一场面，不能容纳丰富的故事内容；简单对话，不能体现复杂的人物性格。从叙事角度来说，即事类歌诗还处于低级阶段，只有突破这些局限，才能真正走向成

熟的叙事。

应该看到，即事类歌诗之对话演事倾向，为它向叙事的演进开辟了前进道路。对话演事使故事和人物都走向现场，既激起听众对故事的兴趣，也激起听众对人物的关心，而对话演事方式也能够满足人们的这些娱乐需求，问题在于要突破单一场面与简单对话的局限，给叙事提供更大的空间。陈琳《饮马长城窟行》便表现了这种艺术趋向。有人怀疑这首诗是古辞，梁启超说过："窃疑此为《饮马长城窟行》本调，前节所录'青青河畔草'一首，或反是继起之作。"[①]更有人为之补充了各种理由。[②]其实，乐府本辞也罢，文人创作也罢，都不影响它在乐府歌诗向叙事演进的重要价值，即它对歌诗场面与人物对话的拓展。《饮马长城窟行》有两个场面，一是太原卒与长城吏的交涉，一是太原卒与内舍的通信。前者流露了些许英雄气："男儿宁当格斗死，何能怫郁筑长城"；后者表达了更多儿女情，内心矛盾，情感纠结。人物对话也作了延伸，故事更加复杂，心理更加细腻，人物不再贴着情绪标签，而展现着丰富的内心世界。《饮马长城窟行》对歌诗场面与人物对话的拓展，显示了即事类歌诗向叙事演进的趋向。

随着乐府说唱方式的发展，伴着听众娱乐趣味的推动，汉乐府歌诗完成从抒情向叙事的飞跃，终于跨入了叙事诗的门槛。

三、铺事而成

汉乐府歌诗向叙事进一步演进，形成了铺事类歌诗。所谓"铺事"类歌诗，是指汉乐府中那些场面连类转接，叙事细致铺饰，人物形象鲜明的歌诗，诸如《孤儿行》、《妇病行》、《陇西行》、《陌上桑》、《羽林郎》之类。在这类歌诗中，叙事时空得以拓展，叙事方法更为丰富，故事情节比较完整，人物性格更加鲜明。它们不再以抒发情感为主，而以叙述故事和刻画人物为主，从而完成了从抒情向叙事的质变，标志着汉乐府叙事诗走向成熟。

不同于一般语言叙述，铺事类歌诗受到乐府演唱艺术的影响，其叙事具有乐府演唱的鲜明特色。

---

① 梁启超《中国之美文及其历史》，第102页，北京，东方出版社，1996。
② 麻守中《汉乐府》，第63页，沈阳，春风文艺出版社，1999。

其一，场面转接，连类有方。

铺事类歌诗之叙事突破即时性，首先表现为空间的拓展，从而给叙事诗提供了容纳丰富故事情节的条件。与即事类歌诗之单一场面不同，铺事类歌诗多展示出几个场面，如《孤儿行》有行贾、汲水、收瓜等场面，《妇病行》有托孤、买饵、索抱等场面，这便拓展了叙事空间，容纳了更多故事；而场面之转接，突出了叙事意蕴。

由于乐府演唱的特点，歌诗场面之转接，并不完全以情节发展为序，而更着眼于人物表现的需要。如《孤儿行》重在突出孤儿之苦：一写行贾之苦，春去冬来，在外奔波："南到九江，东到齐与鲁。腊月来归，不敢自言苦。头多虮虱，面目多尘土。"直苦得"孤儿泪下如雨"！二写家务之苦，办饭、视马，朝暮行汲，"手为错，足下无菲。怆怆履霜，中多蒺藜。"直苦得孤儿"怆欲悲。泪下渫渫，清涕累累。"三写农事之苦，"三月蚕桑，六月收瓜"，而"瓜车反覆。助我者少，啖瓜者多"，直苦得孤儿无计可施。这些场面只是以类相属，并不以时序相连，实在不知它们何者在前何者在后。沈德潜云："断续无端，起落无迹，泪痕血点，结掇而成。"[①]痛苦场面相叠加，仿佛桩桩件件涌上心头，不待择时而出，突出了孤儿的深重苦难。再如《妇病行》重在突出病妇之悲：临终托孤之悲，"当言未及得言，不知泪下一何翩翩"！而病妇逝后父子之艰难，正是病妇担忧的现实呈现。从时序而言，病妇临终之悲到病妇逝后之况，时间自然连延而下；从实质而言，这些场面仍是以类相属，以预料之悲惨与现实之悲惨相叠加，仿佛电影镜头组接，突出病妇之悲伤，产生更丰富意蕴出来。贺怡孙指出："乐府古诗佳境，每在转接无端，闪烁古怪，忽断忽续，不伦不次。如群峰相连，烟云断之；水势相属，缥缈间之。"[②]其实，正由于乐府表演的特殊性，才使叙事多以场面展示，而相类场面的叠加，拓展了叙事空间，丰富了故事内容，突出了人物形象，渲染了歌场气氛，自然也增强了表演效果！

其次表现为时间的延绵。《陇西行》写健妇待客便以时间为序，从迎客直至送客，写出整个待客过程。《陌上桑》更将场面转接与时间序列结合起来，建构起完整的故事情节。《陌上桑》故事线索是罗敷陌上采桑，按此线索以时序渐次展开故事。先写序幕，好女罗敷采桑城南之

① (清) 沈德潜《古诗源》，第 77 页，北京，中华书局，1963。
② 郭绍虞《清诗话续编》(一)，151 页，上海，上海古籍出版社，1983。

隅；接写开端，罗敷美貌引来众人观望；再写发展，使君非分要求遭到拒绝；后写高潮，罗敷夸夫羞煞无耻之徒。最终结局，便隐藏在高潮之中了。歌诗之故事场面以时序相衔接，表现出事件的前因后果，从而构建起完整的情节。其实，叙事如果没有时序，那便难以揭示事件因果；而事件没有前因后果，便不能形成情节。一般认为，“情节是按照因果逻辑组织起来的一系列事件”[①]；福斯特曾对“故事”与“情节”加以区别，他说：“‘国王死了，不久王后也死去’便是故事；而‘国王死了，不久王后也因伤心而死’则是情节。”[②]如此看来，铺事类歌诗叙事注重时间的延绵，为构建情节奠定了基础。难怪后来文人模拟汉乐府叙事诗，多以《陌上桑》为蓝本，它实在是汉乐府叙事诗成熟的范本。

其二，铺陈夸饰，细密入微。

叙事时空的拓展，为乐府演唱提供了更多表演余地，反映在歌诗上便有铺陈夸饰，细密入微的叙事特点。铺事类歌诗写人注重细节刻画，唯其细节彰显，方才真切感人。如《孤儿行》之“头多虮虱，面目多尘土”，方见行贾之苦；而“手为错，足下无菲；怆怆履霜，中多蒺藜，拔断蒺藜肠肉中”，方显汲水之苦。刻画出生活细节，再辅之以表演动作，自然更具表现力。铺事类歌诗叙事也更为细密，如《陇西行》写健妇待客之全程：如何迎客，如何问客，请客何方，坐客何处，怎样敬客，怎样陪客，直至怎样送客，可谓环环相扣，连贯而下，娓娓道来，真真切切，仿佛亲见亲历，颇有现场的感觉。细密入微的描写，无疑使人物事件真切如见，极大地提高了歌诗表演的艺术魅力。

乐府歌诗表演本来为了娱乐，所谓“今日相对乐，延年万岁期”便透露了如此信息。这样的目的必然要求歌诗具有趣味性，倘若歌诗缺乏了趣味，便难以达到娱乐目的。铺事类歌诗善用铺陈夸饰的手法，乃是追求娱乐趣味的体现。铺陈夸饰之叙事特点，《陌上桑》表现得尤为突出。如描写罗敷美貌，便先有“头上倭堕髻，耳中明月珠。缃绮为下裙，紫绮为上襦”的铺写，以自身衣饰的盛丽来衬托罗敷之娇美；再有“行者见罗敷，下担捋髭须。少年见罗敷，脱帽著帩头。耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怨怒，但坐观罗敷”的铺排，以外界反应之剧烈来印证罗敷之惊艳。这些描绘，浓笔重彩，铺排夸张，以虚写实，烘云托

---

① 童庆炳《文学理论教程》，第212页，北京，高等教育出版社，1992。

② 福斯特《小说面面观》，第75页，广州，花城出版社，1984。

月，充满诙谐，饱含幽默，引起关注，激发兴趣。至如罗敷夸夫一节，更是放言夸耀，只图出语痛快，罔顾生活真实了。萧涤非先生指出："末段为罗敷答词，当作海市蜃楼观，不可泥定看杀。以二十尚不足之罗敷，而自云其夫已四十，知必无是事也。作者之意，只在令罗敷说得高兴，则使君自然听得扫兴，更不必严词拒绝。"[①]一番尽兴夸言，颇有喜剧意味，罗敷得意洋洋，使君失意沮丧，听众自然也沉溺其间，终将爆发出愉快的笑声！

在辛延年《羽林郎》中，铺陈夸饰亦多有表现。如写胡姬的美貌，便有"长裾连理带，广袖合欢襦。头上蓝田玉，耳后大秦珠。两鬟何窈窕，一世良所无。一鬟五百万，两鬟千万余"的铺排，极力夸张服装的新颖别致与首饰的珍异名贵，以虚寓实，侧面烘托。如写金吾子的纠缠，便有"就我求清酒，丝绳提玉壶。就我求珍肴，金盘脍鲤鱼。贻我青铜镜，结我红罗裾"的排比，一而再，再而三，以凸显金吾子的无赖本性。其实，后来文人模拟汉乐府叙事诗者，大多继承这些特征。由此可见，铺陈夸饰已经成为汉乐府歌诗演唱的重要方式，也成为汉乐府叙事诗的基本特征。

其三，戏剧情境，人物鲜明。

铺事类歌诗以刻画人物形象为中心，为了突出人物形象，往往将人物置于特定戏剧情境之中。如《病妇行》置病妇于久病临终之情境，其悲哀与担忧便清晰可见；又如《孤儿行》以"父母已去"始，展开其孤苦人生，在孤苦无依的戏剧情境中，一个悲苦的孤儿形象便跃然而出；再如《陇西行》以陇西人家经营客舍酒店为背景，展示出一个健妇善持门户的才干。于戏剧情境中突出人物，人物形象便更有文化内涵，也更能够感染听众。

除了在戏剧情境中突出人物，铺事类歌诗善于设置戏剧冲突，在戏剧冲突中塑造人物性格。如《陌上桑》设置了罗敷与使君的矛盾冲突，通过矛盾冲突过程，展现出罗敷之美好、使君之丑陋。使君与罗敷的冲突起因于使君对罗敷美貌的垂涎。在此之前，罗敷美貌也曾引来众人观望，而那是爱美之心的欣赏，众人与罗敷和谐相处，并不构成矛盾冲突。即便"使君从南来，五马立踟蹰"，与众人之爱慕原也没有明显不同，只是使君之连续三问，才露出了狐狸尾巴。"使君遣吏往，问是

---

① 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第88页，北京，人民文学出版社，1984。

谁家姝”，派人打探罗敷家庭，便潜藏着更深用意；进而又问“罗敷年几何”？那目的开始浮出水面；而“使君谢罗敷，‘宁可共载不？’”则将其罪恶打算赤裸裸地暴露出来。面对使君三问，罗敷从容三答。在使君罪恶打算没有公开暴露之前，罗敷的回答大方得体：“秦氏有好女，自名为罗敷”、“二十尚不足，十五颇有余”。在使君罪恶打算公开暴露之后，罗敷便毫不客气地给以回击：“使君一何愚！使君自有妇，罗敷自有夫。”罗敷首先拿起道德武器回击这个道德败类。汉代社会尽管多有权贵欺男霸女之事，而官方意识形态总不至于赞同这类缺德行为。所以，“使君自有妇”，又抢夺人妻，实在是无耻之尤！“使君一何愚”，就是对这个无耻之徒的道德判决！

当然，对于道德败坏的使君而言，他何曾在乎过道德律令；他所遵循的只是弱肉强食的法则，而不会把道德评判当一回事。罗敷自然也明白使君这副德性，于是一篇夸夫演唱把他彻底击败！她夸耀丈夫的官高：“十五府小吏，二十朝大夫，三十侍中郎，四十专城居”；她夸耀丈夫的富有：“白马从骊驹，青丝系马尾，黄金络马头；腰中鹿卢剑，可值千万余”；她夸耀丈夫的帅气：“为人洁白皙，鬑鬑颇有须；盈盈公府步，冉冉府中趋。坐中数千人，皆言夫婿殊”。那意思便是：你不是以为有权有钱便可以为所欲为吗？告诉你，我的丈夫比你更有权，比你更有钱，你就别痴心妄想啦！这篇演唱把矛盾冲突推向高潮，而人物形象便在冲突高潮中呈现出来：罗敷之勇敢、机智、正直，使君之无耻、猥琐、丑恶，人物相形益彰，历历如画。

铺事类歌诗显示了汉乐府叙事诗走向成熟，而《陌上桑》便是汉乐府叙事诗成熟的典范。关于《陌上桑》创作年代，游国恩先生以为，“《陌上桑》这首歌曲就是武帝立乐府时所采的民歌”[①]；而更多人认为《陌上桑》产生于东汉时期，他们或从名物语词考证[②]，或从说唱艺术发展推理[③]。综合看来，《陌上桑》产生于东汉比较符合实际。《陌上桑》发展汉乐府歌诗艺术，从叙事方式、表现手法、故事结构，形成了稳定的叙事模式，成为汉乐府叙事诗的典范，从而对后来乐府叙事诗产生重要影响。首先，《陌上桑》之叙事模式直接为文人所承袭，如辛延年

① 游国恩《游国恩学术论文集》，第386页，北京，中华书局，1989。

② 林祥谦《〈陌上桑〉撰成年代新考》，第151页，《学术论坛》，2009年，第1期。

③ 王守雪《东汉乐府诗歌的变异》，第58页，《殷都学刊》，1994年，第4期。

《羽林郎》、左延年《秦女休行》，便都采用《陌上桑》叙事模式，西晋文人叙事歌诗也多有《陌上桑》的影子。其次，《陌上桑》被不断改编演唱，如西晋傅玄《艳歌行》，“便是全袭《陌上桑》者”[①]；而《乐府诗集》于《陌上桑》古辞下收有自汉至唐敷衍罗敷故事或与之相类故事歌诗四十多篇[②]，由此可见《陌上桑》深远的文学影响。

四、叙事而极

汉乐府叙事诗由成熟而跃升顶峰，有《焦仲卿妻》堪为证明。然而，这个演进过程不可能自然发生，倒是文人模拟乐府进而创造的结果。所以，从乐府民歌与文人模拟的关系中，或许能够加深对汉乐府叙事诗跃升艺术顶峰的理解。

其一，文人拟作，俗曲生辉。

汉乐府民歌通过乐府机关演唱传播，引起文人的广泛兴趣，也便开始了文人模仿拟作乐府民歌的活动。现存汉乐府歌诗，文人拟作数量高于民间之作。据曾晓峰对《乐府诗集》等著作的统计数据，在现存汉乐府歌诗中，文人拟作占到总数的60%[③]；他指出其中东汉作者以一般文士为主，他们对汉乐府歌诗发展做出了重要贡献。面对这样的历史现状，忽略文人在汉乐府演进中的推动作用，显然是很不合适的。

文人拟作在汉乐府歌诗向叙事演进中发挥了重要作用。他们不只是沿袭乐府民歌的叙事手法和叙事模式，而往往能够在模拟中有所创新，充分显示着创作主体的积极性。如辛延年《羽林郎》，酷似《陌上桑》故事结构与铺陈手法，而“以旧曲咏新事”则表现了作者的主观努力。又如宋子侯《董娇饶》，采用乐府民歌之对话体制，而“以花拟人”却是作者的匠心独运。至于东汉末年，文人模拟乐府民歌更是蔚然成风。曹操用古乐府“叙汉末时事”，有《薤露行》、《蒿里行》、《苦寒行》之作；陈琳有《饮马长城窟行》，阮瑀有《驾出北郭门行》，左延年有《秦女休行》等。这类文人拟作，继承了乐府民歌叙事的特征，又呈现着创作主体的个性风貌，对汉乐府叙事诗发展具有积极推动的作用。

---

① 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第118页，北京，人民文学出版社，1984。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第410页，北京，中华书局，1998

③ 曾晓峰《从〈乐府诗集〉的统计数据重新审视汉乐府》，第282页，《西南民族大学学报》，2004年，第3期。

正是在这样的文学背景下，《焦仲卿妻》便横空出世了。《焦仲卿妻》最早著录于徐陵的《玉台新咏》，题为《古诗为焦仲卿妻作》；郭茂倩《乐府诗集》收入杂曲歌辞，题为《焦仲卿妻》；以首句“孔雀东南飞”起兴，也被称为《孔雀东南飞》。关于作品的产生时代，歌诗前有小序说得明白：“汉末建安中，庐江府小吏焦仲卿妻刘氏，为仲卿母所遣，自誓不嫁。其家逼之，乃投水而死。仲卿闻之，亦自缢于庭树。时人伤之，为诗云尔。”[①]到南宋刘克庄《后村诗话》始称：“《焦仲卿妻》诗，六朝人所作也。”[②]后来学者以篇中名物语词有建安之后者为之论证。其实，乐府歌诗演唱之特点使之容易发生语言变易，所以即便歌诗存在建安之后的个别名物语词，并不足以否定它产生于汉末建安时的基本事实。

关于《焦仲卿妻》的作者，徐陵《玉台新咏》称为“无名人”，郭茂倩《乐府诗集》称为“不知谁氏之所作也”。于是，后人多目之为乐府民歌。其实，“无名人”只是“佚名人”而已，萧涤非先生早已指出：“其作者虽失名，然必出于文人之手，如辛延年、宋子侯之流。”[③]作者乃是汉末建安时之文人才士，有感于焦仲卿妻悲惨遭遇作为此诗。在当时文人普遍模拟乐府民歌的风气之下，作者既熟练掌握乐府歌诗之叙事模式与叙事技巧，又具有以旧曲歌咏时事的创作冲动，一旦受到了合适题材的触发，便会进入艺术创作的过程，充分发挥创作主体的能动性，从而创作出乐府叙事诗的巅峰之作。可以说，缺乏创作主体的艺术创造，乐府民歌便大多相因承袭，其歌诗可以在平均水平线上下波动，却难以平地崛起而跃升峰顶。就《焦仲卿妻》而言，它所达到的叙事艺术水平，显然离不开文人的艺术创造。在文人模拟乐府民歌的背景下，汉末建安出现文人乐府叙事诗之艺术突破，其实是顺理成章的事情。

其二，孤峰突起，风光无限。

《焦仲卿妻》一跃而居汉乐府叙事诗之顶峰。它继承汉乐府歌诗的叙事特征，进而将之扩展和提高，使汉乐府叙事诗达到空前的艺术水平。对于《焦仲卿妻》所取得的艺术成就，学术界已经有非常深入细致的研究。概而言之，主要有如下方面：

一是结构严整，匠心独运。《焦仲卿妻》不同于其他乐府叙事诗，

① 郭茂倩《乐府诗集》，第1034页，北京，中华书局，1998。

② 刘克庄《后村诗话》，第6页，北京，中华书局，1983。

③ 萧涤非《魏六朝乐府文学史》第112页，北京，人民文学出版社，1984。

其故事本身就很复杂。刘兰芝先为焦母所遣，后为刘兄所逼，誓愿不遂而后殉情；故事包含许多事件，牵涉许多人物，处理起来并不容易。此前乐府叙事诗还没有处理这样复杂故事的经验，这便需要作者随物赋形而又匠心独运了。论者多指《焦仲卿妻》情节存在几条线索、几个场景、几组矛盾云云。首先这是由故事素材本身所决定的，有什么内容便有相应的形式；而将一个复杂故事表现得如此清晰明了，又无疑是作者匠心独运的结果。诚如沈德潜所言："作诗贵裁剪，入手若叙两家家世，末段若叙两家如何悲恸，岂不冗慢拖沓？故竟以一二语了之，极长诗中具有剪裁也。"[①]张玉穀亦言："长诗无剪裁，则伤繁重；无蕴藉，则伤平直；无呼应，则伤懈弛；无点缀，则伤枯淡。此诗须看其错综诸法，无美不臻处。"[②]作者从真实故事出发，再施以文心笔巧，便创造了严整的艺术结构。

二是叙事方式，集成出新。《焦仲卿妻》继承汉乐府歌诗之叙事方式，又因情节扩展和篇幅增长而有相应发展。诸如对话演事、铺陈夸饰、场景转接、戏剧冲突，这些叙事特征，在篇中均多有发挥，很好地服务于叙述故事和塑造人物，从而使叙事艺术臻于完美。如对话演事，不是摹写一两次、一两个人的口吻，而是"淋淋漓漓，反反复复，杂述十数人口中语，而各肖其声音面目，岂非化工之笔"[③]！如场景转接，不是两三个场景的变换，而有户内告白，堂上跪求，入户哽咽，上堂辞谢，大道作誓……一系列场景的连缀，有条不紊地推进故事情节走向悲剧结局。如戏剧冲突，不是单一的矛盾冲突，而是多重的矛盾冲突，有刘氏与焦母的冲突，有仲卿与母亲的冲突，有刘氏与刘兄的冲突……在人物各种复杂关系中凸显人物性格。可以说，集汉乐府叙事方式之大成，《焦仲卿妻》才创造了乐府叙事诗的辉煌。

三是写人入心，突出个性。《焦仲卿妻》最大成就便是塑造出一些个性化的人物形象，如刚烈的刘兰芝，忠厚的焦仲卿，专横的焦母，势利的刘兄，慈善的刘母，机巧的媒人。个性化的人物形象是通过展示人物内心完成的。个性化的人物语言，揭示了人物真实的心理状态，如刘兰芝辞归一节，对仲卿，她以实情相告，倾诉自己的委屈；对焦母，她以卑顺讥刺，显示自己的刚强；对焦妹，她以友情相嘱，表达自己的不

---

①（清）沈德潜《古诗源》，第 139 页，北京，中华书局，1963。

② 张玉穀《古诗赏析》，第 301 页，上海，上海古籍出版社，2000。

③（清）沈德潜《古诗源》，第 87 页，北京，中华书局，1963。

舍；不同口吻体现了人物的不同心理。至于人物的行为细节，也包含着丰富的心理内涵，如焦母"槌床"，表达其盛怒；刘母"拊掌"，表达其吃惊；而"兰芝仰头答"、"举手拍马鞍"，表达其坚毅与痛苦。人物之言语举动，无非内心流露，个性又岂可隐藏！

《焦仲卿妻》以鸿篇巨制之形式，叙述了哀怨凄婉的爱情悲剧，塑造了血肉丰满的人物形象，表达了对封建家长制的尖锐批评，饱含着对男女主人公的深切同情；无论思想内容还是艺术形式，都为其他乐府叙事诗所无法比拟，如此文学成就当归功于创作主体的艺术创造。

其三，演唱制约，难以为继。

《焦仲卿妻》尽管达到了顶峰，其后乐府叙事诗却难以继其踵迹，遂使它成为孤篇绝响，留给人无尽遗憾！为什么乐府叙事诗没有沿着《焦仲卿妻》开辟的道路前行？恐怕这与乐府演唱体制有关。

《焦仲卿妻》沿袭了乐府演唱轨迹，这是有据可查的。一是内证，《焦仲卿妻》多借鉴采用乐府歌诗成句。如《古艳歌》"孔雀东飞，苦寒无衣。为君作妻，中心恻悲。夜夜织作，不得下机。三日载匹，尚言吾迟"[①]；《艳歌何尝行》"飞来双白鹄，乃从西北来"，"五里一顾返，六里一徘徊"。它们与"孔雀东南飞，五里一徘徊。十三能织布，十四学裁衣，……十七为君妇，心中常苦悲。……鸡鸣入机织，夜夜不停息。三日断布匹，大人故嫌迟。非为故作迟"必定存在影响关系。它如《陌上桑》"秦氏有好女，自名为罗敷"；《古绝句》"南山一桂树，上有双鸳鸯，仰头相向鸣，千年相交颈，欢庆不相忘"；在《焦仲卿妻》中也都有类似诗句。二是外证，《焦仲卿妻》为乐曲类著作所收录。《焦仲卿妻》最早著录于《玉台新咏》，而"最重要就是《玉台新咏》和音乐相关，所以《自序》中有许多是和音乐相关的话"，"其自述'撰录艳歌，凡为一卷，曾无忝于雅颂，亦靡滥于风人'"[②]，本意在度曲的意思尤其显豁。郭茂倩《乐府诗集》将之收入"杂曲歌辞"，尽管"干戈之后，丧乱之余，亡失既多，声辞不具"[③]，但对歌诗之入乐大体无有疑义。

然而，这些就能断定《焦仲卿妻》入乐演唱吗？元稹《乐府古题序》便发出疑问："《木兰》、《仲卿》、《四愁》、《七哀》之辈，亦未必尽

---

①（五代）李昉《太平御览》，第826卷，北京，中华书局，1961。

② 朱谦之《中国音乐文学史》，第159页，世纪出版集团上海人民出版社，2006。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第885页，北京，中华书局，1998。

播于管弦。"[1]他似乎发觉了《焦仲卿妻》与乐府演唱体制的矛盾。赵敏俐先生指出："从现有文献来看，除了《古诗为焦仲卿妻作》这一产生于汉末的特例之外，汉乐府中的歌诗自然要以大曲类为最长了，但是以叙事诗的标准衡量，它还是短了些"（"在汉大曲中，最长的不过八解，最短的只有三解"）[2]。显然，在正常情况下乐府演唱体制无法容纳《焦仲卿妻》这样规模的叙事诗。叶桂桐先生对汉魏六朝的乐曲形式与《焦仲卿妻》的用韵情况作了具体分析，进而得出结论：《焦仲卿妻》实在很难匀分成若干句数大致相等而又押韵的段落（解），这就很难用汉魏六朝的乐曲形式来演唱[3]。这些研究具体揭示了《焦仲卿妻》叙事模式与乐府演唱体制的矛盾。正是这个矛盾成为《焦仲卿妻》叙事模式无法延续的根本原因。

《焦仲卿妻》本从乐府演唱出发，却在叙事道路上走得太远，这便超越了乐府演唱体制，从而形成叙事模式与乐府演唱体制既相联系又相背离的复杂关系。可以说，汉魏时期之乐府演唱体制还不能为《焦仲卿妻》提供合适的乐曲形式，于是《焦仲卿妻》便很难入乐演唱，也许只有采用说唱或念诵的形式了[4]。没有乐府演唱体制的支持，便没有延续《焦仲卿妻》叙事模式的基本条件，从而造成《焦仲卿妻》空前绝后的艺术奇观。

当然，《焦仲卿妻》后继乏力，只是说明在乐府演唱框架之内，叙事艺术没有进一步生长的空间；而在乐府演唱框架之外，叙事艺术发展当有更广阔的天地。其实，汉代文人模拟乐府民歌叙事，从开始便有两种叙事倾向，一是纯叙事的，如陈琳《饮马长城窟行》，辛延年《羽林郎》；一是夹抒情的，如曹操《蒿里行》，王粲《七哀诗》。前者发展而为《焦仲卿妻》，而后者发展而为蔡琰《悲愤诗》。由于乐府演唱体制的制约，《焦仲卿妻》叙事模式成为绝响，而在乐府演唱框架之外，《悲愤诗》却成为古代叙事诗的主流模式。这种叙事模式，叙事结合抒情，叙

---

①（唐）元稹《元稹集·乐府古题序》，第254页，北京，中华书局，2010。

② 赵敏俐《汉乐府歌诗演唱与语言形式之关系》，第153页，《文学评论》，2005年，第5期。

③ 叶桂桐《论〈孔雀东南飞〉为文人赋》，第12页，《中国韵文学刊》，2000年，第2期。

④ 叶桂桐《论〈孔雀东南飞〉为文人赋》，第13页，《中国韵文学刊》，2000年，第2期。

事比较简括，抒情气氛浓烈，更符合文人之创作生态，从而能够在后世生生不息。至于《焦仲卿妻》所激发出的叙事意识，在小说等文体中得到更多发展，那已经超出我们的讨论范围了！

总之，汉乐府歌诗向叙事之演进，乃是歌诗叙事因子，以乐府演唱的方式，在大众娱乐趣味作用下，经过民间艺人的琢磨而不断走向成熟，再经过文人才士的创造而最终登上顶峰！在这个演进过程之中，形成相继递进的歌诗类型，既反映着汉乐府歌诗演进的内在机制，也显示了汉乐府歌诗发展的逻辑轨迹。

作者简介：刘凤泉，1956 年生，男，内蒙包头人，韩山师范学院中文系教授，主要从事先秦两汉文学与古代文论研究。

论曹魏诗人“以古乐府写时事”的思想根源

◇蔡丹君

（北京，北京大学中文系，100871）

提要：清代沈德潜“以古乐府写时事，自曹公始”一语，指出了汉魏之际乐府歌诗创作发生的变化。在曹魏之前，乐府歌诗的主题大多是城市都邑和底层社会的平民生活，不录军政大事，其主要功能是用来“听风俗”。而在曹魏文人笔下，乐府旧题被用来写重大时事，抒发政治情怀。这一变化的发生并非偶然，而是与自汉代以来人们对乐府的评价、汉魏易代的社会现实所产生的礼乐需求和两汉《诗经》学“以史解诗”的方式深有关系。

关键词：汉儒　礼乐　乐府　曹魏　《诗经》

沈德潜说，“借古乐府写时事，始于曹公”①。而之前汉乐府作为“四方百姓之诗”②，并不在其中记录真实、确凿的重大历史事件如战争、朝代更替等“时事”，一般是承担“知风俗”的作用，记录民间社会生活以作为时政的参考。汉代文人存世的几篇拟古辞，内容也是围绕社会生活的某些片段来书写。那么，曹操为何赋予乐府歌辞抒写时政大事和政治情怀的记录功能呢？

“以古乐府写时事”这一行为，本质上是汉魏之际文人对乐府歌诗历史性的追求，与汉儒对待乐府的主观态度，和曹魏文人所处的礼乐建设的客观情况十分相关；在诗歌艺术的习得方面，又受汉儒以史解《诗》的影响。这一主体行为的意义在于，乐府写作因为被提升到描述甚至议论时政的高度，遂从民歌类型中脱胎，真正纳入到文人诗歌创作的范畴中，与之前的乐府歌诗相比，在写作题材、风格和功能上发生了很大的转变。

---

① 沈德潜《古诗源》，第106页，北京，中华书局，1963。
② 黄节《汉魏乐府风笺》，第2页，北京，人民文学出版社，1958。

一、汉乐府面临的舆论困境与汉儒变革意见的提出

汉代雅乐凋零、俗乐大盛，是众所周知的文学史现象。溯及当时，汉儒认为它与“儒”、“乐”分离，礼乐研究发展缓慢是有关系的。他们的观点让我们对乐府发展所受的主体影响，能够多一层了解。

“儒”与“乐”本来有着深刻的联系，有诸多证据表明，乐师这一系统是儒者的发源地之一。[①]正因如此，儒是诸子百家中最强调礼乐功能的。但是，周末雅乐便已经转入颓势。至楚汉之争时，各地区已经鲜见“乐”的讲习者，仅有“鲁中诸儒，尚讲习旧礼，弦歌之音不绝”。但是，“汉初君臣，不能博会名儒，讲习先王制作之本”[②]。故而至汉初“乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿鎗鼓舞，而不能言其义”。叔孙通在秦乐人的帮助下所改定之礼乐，或是仿古乐之义而制，如《嘉至》、《永至》，均是“犹古”之乐，当是一种仿制。承自前代的汉代礼乐是依赖传统知识的音乐类型，需要懂得古典乐律的人才来解释和使用。而“文、景之间，礼官肄业而已”。汉武帝时，“上方征讨四夷，锐志武功，不暇留意礼文之事”。而“以为治道非礼乐不成”的河间献王，献所集雅乐，其结果却是“不常御，常御及郊庙皆非雅声”[③]。

对于“雅衰俗盛”，西汉儒者宋晔认为“乐”未列学官、后继乏人是雅乐凋零的重要原因。成帝时，谒者常山王禹世受河间乐，能说其义，“其弟子宋晔等上书言之，下大夫博士平当等考试”。“考试”，即是使之得到官方承认。宋晔在上书说到了因为教育体系中“乐”有所缺席所带来的文化上的严峻形势：“河间献王聘求幽隐，修兴雅乐以助化。时，大儒公孙弘、董仲舒等皆以为音中正雅，立之大乐。春秋乡射，作于学官，希阔不讲。故自公卿大夫观听者，但闻铿鎗，不晓其意，而欲以风谕众庶，其道无由。是以行之百有余年，德化至今未成。”[④]但这个建议没有得到响应：“事下公卿，以为久远难分明，当议复寝。”到了西汉末年，“刘向校书，得《乐记》二十三篇。与禹不同，其道浸以益

---

① 阎步克《乐师与“儒”之文化起源》，《阎步克自选集》，第331页，南宁，广西师范大学出版社，1996。

② 徐天麟《东汉会要》，第31页，上海，上海古籍出版社，1978.

③ 班固《汉书·礼乐志》，第1070页，北京，中华书局，1962。

④ 班固《汉书·礼乐志》，第1071—1072页，北京，中华书局，1962。

微”[①]。《后汉书·律历志》补录了今文儒者京房治律的事迹。京房是今文《易》学“京氏学”的开创者，在音乐方面，他推就十二律的做法，也极具《易》学的术数风味。他倡言“六十律相生之法”，即“夫十二律之变至于六十，犹八卦之变至于六十四也”，[②]其学与以往礼乐不同，甚为偏僻。后来，典律者太子舍人张光等人，虽归阅旧藏、得京房之器与书，犹不能定琴弦之缓急。于是，“音不可书以晓人，知之者欲教而无从，心达者体知而无师，故史官能辨清浊者遂绝”[③]。雅乐发展的颓势，让班固叹息道：“今大汉继周，久旷大仪，未有立礼成乐，此贾谊、仲舒、王吉、刘向之徒所为发愤而增叹也。”（《汉书·礼乐志》）有学者认为，经学博士巡行天下，举冤狱、听风俗，在这个过程中一定承担了采诗的任务，甚至可以视为采诗者。[④]其实尚没有直接证据表明，经学博士巡行天下的工作，是处于采诗献纳的环节。儒者不通于融入礼法意义的雅乐，雅乐渐次凋零，是汉代历史的一个事实。

与此相反，普通乐工即班固所说的“掖庭才人”则通过对俗乐的掌握，在内廷音乐的采择和加工上，有实际的技艺和权力。如出身底层乐工家庭的协律都尉李延年，参与并领属了多次大型郊祀礼乐的制律。汉代舞乐则委于“野人”、倡优。王应麟《汉制考》云：“旄人教舞散乐注：散乐、野人为乐之善者，若今黄门倡矣。”[⑤]“黄门倡”，是在西汉中后期盛行的一个音乐群体，他们与负责仪仗的黄门鼓吹不同，几乎是负责音乐演奏诸事的[⑥]，还产生了丙强、景武、车忠等名倡。《汉书·艺文志》录有《黄门倡车忠等歌诗》十五篇，很有可能是黄门倡车忠加工或者自创的音乐作品。[⑦]

《汉书·礼乐志》对汉武帝立乐府之事的记录，存在矛盾之处，这一点前人多有分析。[⑧]班固一方面说是汉武帝“始立乐府”，另一方面又

---

① 班固《汉书·艺文志》，第1712页，北京，中华书局，1962。

② 范晔《后汉书·律历志》，第3000页，北京，中华书局，1965。

③ 范晔《后汉书·律历志》，第3015页，北京，中华书局，1965。

④ 张强《西汉乐府考论》，《淮阴师范学院学报》（哲学社会科学版），第53页，2000年第2期。

⑤ 王应麟《汉制考》，第2卷，清学津讨原本。

⑥ 王运熙《黄门鼓吹考》，第45页，《汉乐府论丛》，上海，古典文学出版社，1958。

⑦ 班固《汉书·艺文志》，第1754页，北京，中华书局，1962。

⑧ 赵敏俐《汉代乐府官署兴废考论》，《文献》，第17—33页，2009年第3期。

记载早在孝惠帝时就有乐府令“备其箫管”。班固为何要强调汉武帝在乐府上的“始立”之功呢？这很可能是因为汉武帝所立的乐府是恢复了先秦采诗制度，有别于高帝、惠帝时期的乐府。因此，班固所认可的乐府，应是建立在采诗制度之上的。这当是当时普遍的复古思潮。在汉儒的记载中，“采诗”之古制得到特别强调，通过采诗来“观民风”、“听风俗”的观念不断深化①。但是，汉武帝却将儒者设想用以“听风俗”的乐府，用在了宗庙礼乐，“甘泉实奉泰之祠，音律或杂郑、卫之声……大典既失，末节何讥”②。对此，汉儒在观念上并不能接受。如班固理想中的礼乐观念，是遵从“先王之乐”，以俗声入礼乐则是反面行为。这是一种重要的代表性意见：

> 然诗乐施于后嗣，犹得有所祖述。昔殷、周之《雅》、《颂》，乃上本有娀、姜原、禼、稷始生，玄王、公刘、古公、大伯、王季、姜女、大任、太姒之德，乃及成汤、文、武受命，武丁、成、康、宣王中兴，下及辅佐阿衡、周、召、太公、申伯、召虎、仲山甫之属，君臣男女有功德者，靡不褒扬。功德既信美矣，褒扬之声盈乎天地之间，是以光名著于当世，遗誉垂于无穷也。今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。

“诗乐施于后嗣，犹得有所祖述”，是汉儒提出的对雅乐祖述先人圣德这一功能的期待，而先人圣德的体现，当然是通过那些重要历史事件的记载。

俗乐的大盛与雅乐的凋零形成鲜明对比，于是，儒者以“祖宗之事”、“协于钟律”来达到“因先王之乐以教化百姓”的理想受到很大冲击。乐府歌诗直到《汉书·艺文志》中才得到了著录。从其所录歌诗的地名特色上来看，当是来自民间的采诗或者献诗。章学诚批评班固

① 《汉书·艺文志》：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”

《汉书·食货志》：“孟春之月，群聚者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子。故曰：王者不窥牖户而知天下。”

《春秋公羊传解诂》卷十六：“男女有所怨恨，相从而歌。饥者歌其食，劳者歌其事。男年六十、女年五十无子者，官衣食之，使之民间求诗。乡移于邑，邑移于国，国以闻于天子。”

② 徐天麟《东汉会要》，第31页，上海，上海古籍出版社，1978。

此记录是“杂乱无叙”，不分“风”、“颂”，“不为诠次类别，六义遗法荡然”[①]。王棻则为班固辩护说，这些作品“编诸末者，盖所得最迟，故补录于后耳。其次第先后大约如此，正不必以周诗风、雅、颂之体绳之也”[②]。章学诚的意见有些苛刻，但王棻按次第先后排序的见解则说不通。两汉采诗的高潮时期，是在西汉武、宣时期，而非其后。《汉志》的目录中，《吴楚汝南歌诗》之前是《李夫人及幸贵人歌诗》和《诏赐中山靖王子哙及孺子妾冰未央材人歌诗》，正是武、宣时期作品。而以此为界，前后两种作品恰恰截然二体，前为宫廷歌诗，后为民间歌诗。这种排序证明班固认为民间所采乐府之地位，不及雅乐。雅乐和乐府所占的比例，不断发生变化，前者逐渐凋零，后者则逐渐膨胀和流行。《汉书·礼乐志》中提到的“古兵法武乐”，大约就是《晋书·乐志》中所称的“列于鼓吹，多序战阵之事”的“《短箫铙歌》”[③]，而《汉书·艺文志》不录其名目，大约是歌词比较鄙野，难以视为诗，这反映了班固对这类曲辞的轻视。《晋书·乐志》说：“凡乐章古辞，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属也。”[④]街陌传唱，是汉代乐府诗的主要存在形态之一。

俗乐的流行，刺激了儒者的深层忧虑和反思，他们普遍认为乐府制度是郑声之源，对礼乐的纯正性带来了负面影响；乐府“沦为”娱乐之所，流布难于掌握、控制，不再是儒家理想中“观风俗”的渠道。于是，西汉绥和二年（前 7 年）六月，登基不到三个月的哀帝，在各种舆论力量的推动下，下诏罢乐府。

哀帝打击郑卫之声的行为，本质上是汉代后期反思、革新武宣政治的延续，而非班固所说的哀帝不喜音这么简单。这一行为，除了满足抑“郑声”的呼声，还满足了“以恭俭说礼乐”[⑤]的需求。“汉自元、成以下，儒者言礼制，美古昔，于武、宣所兴颇有矫革。乐府立于武帝元狩三年，王吉、贡禹每以为言，至是乃废。”[⑥]王、贡、匡（衡）、韦（玄

---

① 章学诚著、王重民通释《校雠通义》，第 122—123 页，上海，上海古籍出版社，1987。

② 章学诚著、王重民通释《校雠通义》，第 123 页，上海，上海古籍出版社，1987。

③ 房玄龄《晋书·乐志》，第 701 页，北京，中华书局，1974。

④ 沈约《宋书·乐志》，第 549 页，北京，中华书局，1974。

⑤ 钱穆《两汉经学今古文评议》，第 28 页，北京，商务印书馆，2001。

⑥ 钱穆《两汉经学今古文评议》，第 68 页，北京，商务印书馆，2001。

成）四人，是元成以来的改革派，他们反思了武、宣时代的过于夸饰，希望“明王制、述旧礼”，以贡禹为首的儒者甚至倡议“毁武帝庙”。建平三年（前4年），刘歆等重申匡衡之议，要求废除成帝时候在其父刘向建议之下恢复的长安南北郊祀，其中也包括了对一部分礼乐的放弃。

另外，西汉后期，乐府的娱乐功能不断强化和膨胀，扩充到管理舞蹈、百戏等方面，常举办大型招待外使夷狄的演出活动等，政府财政负担加重。[①]元、成之时，毁庙、节乐之事较多，哀帝罢乐府，亦是作为“节乐”。哀帝的诏书中说：“惟世俗奢泰文巧，而郑、卫之声兴。夫奢泰则下不孙而国贫，文巧则趋末背本者众，郑、卫之声兴则淫辟之化流，而欲黎庶敦朴家给，犹浊其源而求其清流，岂不难哉！孔子不云乎？‘放郑声，郑声淫。’其罢乐府官。郊祭乐及古兵法武乐，在经非郑、卫之乐者，条奏，别属他官。”[②]丞相孔光、大司空何武获得通过的奏疏中称：“大凡八百二十九人，其三百八十八人不可罢，可领属大乐，其四百四十一人不应经法，或郑、卫之声，皆可罢。”[③]可见，乐府机构一旦罢除，可以减员近一半以上，开支也可随之大减，符合“王、贡言礼，皆主俭约、重民生”的改革精神。但是，对于乐府，“百姓渐渍日久”。乐府机构的罢除，对乐府歌诗在民间的流布影响不大，即“豪富吏民湛沔自若”是也。

在此风气下，并不占创作主流的文人拟古辞，从东汉中期到末年逐渐发展。但这些应当还是延续了汉代乐府的写作特征，只写一般风俗，不歌咏时事。例如张衡的《同声歌》以女性第一人称口吻，描述一个男子的妾洞房花烛之夜的经历和感受；辛延年的《羽林郎》写的是卖酒胡姬婉拒调戏之事；《董娇饶》始见于《玉台新咏》，《乐府诗集》收入《杂曲歌辞》，全篇以花拟人，设为问答，伤悼女子命不如花。此类歌辞大多风格俚俗，反映的是社会生活的某些片段，与汉儒的雅、颂追求相距甚远。

总之，雅衰俗盛是汉代音乐的显著现象[④]，在此背景下，一方面，

---

① 张祝平《西汉乐府职能新考——兼述减省乐府之因》，《中国典籍与文化》，第89页，2005年第1期。

② 班固《汉书·礼乐志》，第1073页，北京，中华书局，1962。

③ 班固《汉书·礼乐志》，第1074页，北京，中华书局，1962。

④ 钱志熙《音乐史上的雅俗之变与汉代的乐府艺术》，《浙江社会科学》，2000年第4期，第127页。

经过反复的改革，汉代礼乐“数罢数复，纷纷不定”，“先汉礼乐，竟有歉焉”[①]。加上缺少治乐之儒，发展艰难；另一方面，汉儒虽然最终影响到皇帝意志，罢除了乐府，但郑、卫之声仍然流行，“百姓渐渍日久”，“豪富吏民湛沔自若”，儒者虽代表统治阶级的意识形态，仍无法真正控制和影响音乐、歌诗的发展。汉乐府的舆论困境，直接导致了儒者改革意见的提出——“诗乐施于后嗣，犹得有所祖述”。意欲恢复礼乐的曹魏，面临的两个主要问题是：首先是雅乐歌诗篇章缺乏、乐律高深和乐府歌诗地位低下、内容驳杂的现实；其次是如何让统治阶层的意识形态进入到音乐之中，实现对音乐的真正控制之力。

二、魏初雅颂传统的重建与乐府歌诗功能的转变

哀帝罢除的乐府机构后，曹操没有恢复之，曹丕也搁置了臣子们恢复汉代采诗制度的建议。萧涤非先生认为曹魏不采诗，并非是客观条件不允，而是主观不愿，是因于儒家思想的采诗制度“迂阔而远于事情”，出于功利目的而不再从民间采诗。[②]但儒家思想不是曹氏政权统治思想的反面，曹丕曾说“百家多迂怪，圣道我所亲”[③]。曹魏不恢复采诗制度，而是在文人内部发展乐府创作，似乎另有用意。

当时一个奇怪的现象是，为乐府俗曲新声撰词的权力，几乎被曹氏文人包揽。黄节先生曾说：“魏辞自三祖、陈思外，若缪袭、王粲、左延年、甄后、嵇康、陈琳、阮瑀：诸人所存者不过一篇；而四方百姓之诗无有也。”[④]钱志熙先生甚至推出“为曹氏人主独揽”一说：“为俗乐旧曲新声配词，曹氏一门似乎拥有一种特权。文人如王粲、缪袭，可以奉命为雅乐作词，以体现臣子歌颂君德、润色鸿业的职分；但却不能随便地为属于内廷的乐府制撰歌词。当时未必有这样的明令限制，但曹操自负才华，独揽为内廷乐府撰词之事，就使它无形中成为一块禁脔。……这样的特权，恐怕连曹植也不具有，至少不能与三祖相比。”[⑤]

① 徐天麟《东汉会要》，第31页，上海，上海古籍出版社，1978。

② 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第124页，北京，人民文学出版社，1984。

③ 沈约《宋书·乐志》，第616页，北京，中华书局，1974。

④ 黄节《汉魏乐府风笺》，第62—63页，北京，人民文学出版社，1958。

⑤ 钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》，第152页，郑州，大象出版社，1997。

的确，之前汉代主持采诗和改诗的一般是"掖庭才人"和"上林乐府"中的乐工，人主和大臣并不参与乐府歌辞的创作。那么，曹氏政权到底是出于何种目的，不恢复乐府和乐府采诗制度，并提高了乐府诗的写作资格呢？这与当时曹魏礼乐发展的实际情况深有关系。

不妨先从曹氏崇尚周代这一细节，来看魏初重建雅颂传统的思想背景。

曹操入选《昭明文选》有两首诗：《短歌行》和《苦寒行》，其中都以"周公"自比。这种身份定位，让后世一些评论家们很反感，认为曹操自比周公，已然是汉家之贼。[①]而实际上，在建安时期的文学作品中，这种譬喻其时很常见，是符合当时的历史背景的。

以周文王自比的历史表述，是曹操对汉亡魏兴的历史判断。建安二十四年（219年），曹操表孙权为荆州牧，封南昌侯。权上书称臣于操，称说天命，操以示外曰："是儿欲踞吾著炉火上邪？"陈群等皆曰："汉祚已终，宜正大位。"操曰："若天命在吾，吾为周文王矣。"[②]《薤露》中说："惟汉二十世，所任诚不良。……播越西迁移，号泣而且行。瞻彼洛城郭，微子为哀伤。"末句中正是借殷代微子西迁、途中回望洛阳的视角，写出对乱世的悲愤。曹氏政权看到了汉室正走向灭亡，而本政权恰似新生的周代正在殷末崛起。曹植《丹霞蔽日行》将汉衰魏兴的比喻表达得更为张扬："纣为昏乱，虐残忠正。周室何隆，一门三圣。牧野致功，天亦革命。汉祚之兴，階秦之衰。虽有南面，王道陵夷。炎光再幽，殄灭无遗。"此诗暗含的是对东汉末世"炎光再幽，殄灭无遗"的历史判断，也夸耀了曹氏政权人才状况是"周室何隆，一门三圣"。曹操自比为"吐哺""握发"的周公。吴淇评道："若曰《小雅》'呦呦'云云，所谓'我有好爵，与尔靡之'也。今者被谒钓渭之士，隐沦空谷，虽有好爵，焉得而靡之乎？此怜才者，所以忧从中来。"（《六朝选诗定论》卷一）曹操学周公之"鼓瑟吹笙，契阔谈燕"以待"嘉宾"，宣传周公"一沐三握发，一饭三吐哺"以待天下之士的故事，是希望得贤才以助功业，这是他自比周公的根本目的。朱熹说曹操"不惟窃国之柄，和圣人之法也窃了"，是指曹操不仅懂得权术，更懂得学习周公收揽人才之法："魏武朝携壮士，夜接词人，崇奖风流，郁为正

① 黎靖德编《朱子语类·论文下》，第140卷，第3324页，北京，中华书局，1985。

② 司马光《资治通鉴》，第68卷，第2153页，北京，中华书局，1956。

始。”(《诗薮·外编卷一》)

从当时的作品看来，“崇周”已然成为一种相对稳定的思想观念而非一时的比喻。如曹丕的《黎阳作诗三首》中称本朝用武是为汉室“靖乱”：“在昔周武，爰暨公旦。载主而征，救民涂炭。彼此一时，唯天所讃。我独何人，能不靖乱。”王粲《公宴诗》道：“愿我贤主人，与天享巍巍。克符周公业，奕世不可追。”再如邯郸淳模拟《诗经》的四言风格，称曹操为周西伯：“既庇西伯，永誓没齿。今也被命，义在不俟。”在曹植还具有夺嫡希望时，杨修则在《答临淄侯笺》中吹捧他：“……伏为君侯，少长贵盛，体发、旦之姿，有圣善之教。”可见，曹操和西伯、周公，曹氏政权与周室的比喻关系，在当时似乎已约定俗成。“以功德代汉”的“易代观”其实是自政权建设之初就已经形成的一种历史观念。这便是曹操积极寻找失传雅乐、努力延续雅颂传统的最根本的动因。

在这种主体思想之下，战乱中的曹氏政权，恢复礼乐的行为十分积极。《晋书·乐志》载：“魏武挟天子而令诸侯，思一戎而匡九服，时逢吞灭，宪章咸荡。及削平刘表，始获杜夔，扬鼙总干，式遵前记。三祖纷纶，咸工篇什，声歌虽有损益，爱玩在乎雕章。是以王粲等各造新诗，抽其藻思，吟咏神灵，赞扬来飨。”[①]而杜夔“传旧雅乐四曲，一曰《鹿鸣》，二曰《驺虞》，三曰《伐檀》，四曰《文王》，皆古声辞”。从曹操的主体选择之角度来看，他所追溯的诗学传统，并非是与其稍近的汉代文学，而是周代雅乐，因为“汉本无‘雅’，夔所肄习乃制氏所传《文王》《伐檀》《驺虞》《鹿鸣》四诗之音节耳，非汉‘雅’也”[②]。这些乐作被加以修改之后，曹操将其在生活中应用为作行礼、食举诗。《晋书·乐志》中载晋初荀勖云：“魏氏行礼、食举，再取周诗《鹿鸣》以为乐章。又《鹿鸣》以宴嘉宾。”曹操在此之深意，在于以雅乐来重振礼乐规范，实现中央政权对雅乐的发表和规范，这是对东汉末年的礼崩乐坏的反拨。

面对传统雅乐的湮没不见和短缺，曹操选择了以新创作来延续旧传统的做法——即采用乐府新声的形式，写类似《诗经》“雅”“颂”的文字内容。刘勰发现，“魏虽三调之正声，实郑曲也”[③]。黄节先生同样

① 房玄龄《晋书·乐志》，第676页，北京，中华书局，1974。

② 黄节《汉魏乐府风笺》，第1页，北京，人民文学出版社，1958。

③ 周振甫《文心雕龙今译》，第69页，北京，中华书局，1986。

说到从“声之体”的角度，重申了魏际“雅”“颂”已亡的事实。他说：“夹漈谓魏晋仿汉铙歌短萧，叙其创业以来伐畔讨乱肇造区夏之事，即古之‘雅’‘颂’矣。岂知声为乐体。刘彦和云：‘辞虽典文，而律非夔旷。’短箫铙歌乃军中马上所奏，汉制尚不可登之殿廷，况仿之邪！是故魏‘雅’亦亡矣。”[①]又说“至于魏，郊庙无‘颂’。萧子显曰：‘魏辞不见，疑用汉辞。’沈约曰：‘魏国初建，使王粲改作登歌及安世巴渝诗而已。’安世之辞不存，独有渝诗，宋志所录魏俞儿舞歌四篇是也；舍是而魏‘颂’亡矣。”[②]

在曹魏，虽然雅颂“声”佚，但并不等于雅颂传统就此消亡。曹操的诗往往先有文辞，而后被乐——“及造新诗，被之管弦，皆成乐章”[③]。这是他力求恢复雅颂传统，保持自己所撰歌辞与雅颂一致的音乐性的体现，即使所用音乐无法是来自遥远年代的曲谱，而仅仅是近代流行的乐府。基于此，曹植称曹操“躬著雅颂，被之琴瑟”[④]。在这里，曹植将父亲之作命名为“雅颂”，不是一个随意的比喻，而是一个充满政治意味的寄托。

曹魏专门的礼乐研究，始于杜夔，终于缪袭、王肃。杜夔“常为汉雅乐郎，尤悉乐事”，是曹魏破荆州之后从刘表处得来，时为建安十三年（208 年）。杜夔“远考经籍，近采故事，魏复先代古乐，自夔始也。”（《宋书 · 乐志》）杜夔总领了一个改制雅乐的班子：“时又有散骑侍郎邓静、尹商善训雅乐，歌师尹胡能歌宗庙郊祀之曲，舞师冯肃、服养晓知先代诸舞，夔悉总领之。”但是，当时雅乐的成果并不算多，“杜夔传旧雅乐四曲，一曰《鹿鸣》，二曰《驺虞》，三曰《伐檀》，四曰《文王》，皆古声辞。”黄初年间，杜夔所传雅乐，很快受到了新声的修改，“黄初中柴玉、左延年之徒，复以新声被宠，改其声韵”，“及太和中，左延年改夔《驺虞》、《伐檀》、《文王》三曲，更自作声节，其名虽存，而声实异”[⑤]。所以，黄初年间，新声的发展是很蓬勃的。明帝时期，对这样雅乐的修改仍在继续。明帝初年，缪袭以侍中之职，获得改

① 黄节《汉魏乐府风笺》，第 1—2 页，北京，人民文学出版社，1958。

② 黄节《汉魏乐府风笺》，第 2 页，北京，人民文学出版社，1958。

③ 陈寿《三国志 · 魏书 · 武帝纪》，第 54 页，北京，中华书局，1959。

④ 曹植《武帝诔》，赵幼文《曹植集校注》，第 199 页，北京，人民文学出版社，1984。

⑤ 房玄龄《晋书 · 乐志》，第 684 页，北京，中华书局，1974。

制这批意在歌颂曹魏政权历史的汉乐府的权力。但是，和黄初年间的新声泛滥相比，缪袭的改制汉乐府，却尊重了经学的一些礼制上的需要。他与王肃，从事了当时的专门性礼乐研究，同样是参考经籍。如王肃在论证“周礼宾客皆作备乐”时，引用《左传》中“王子颓享五大夫，乐及遍舞”之语作为论据。[①]缪袭改制汉《短箫铙歌》的权力，并非随意获得的，而是因为他是专门的礼乐研究者。

曹魏政权还限制了歌诗用于演奏的规格。一些述祖考的乐府诗，演奏规格较高。如曹丕的《短歌行》正是追述魏武前业、征战西东的诗篇，《古今乐录》记曰：“王僧虔《技录》云：‘短歌行仰瞻一曲，魏氏遗令，使节朔奏乐。’魏文制此辞，自抚筝和歌。歌者云：‘贵官弹筝。’贵官即魏文也。此曲声制最美。辞不可入宴乐。”[②]这个追述前代功绩的作品是十分庄重的，甚至被规定不让用于宴乐的演奏。演奏规格的限制，一直维持到魏末。魏末散骑侍郎王肃“私造宗庙诗颂十二篇，不被哥”[③]。臣子私造歌诗，是不会被用于演奏的。而王肃的宗庙诗颂，也是“十二篇”这个体制，虽然现在看不到他的原作，但也许存在一种可能，就是王肃很可能追随缪袭，也改造了这短箫铙歌的十二曲。

总之，正是因为对恢复礼乐的急迫心情，促使曹魏在战火中积极地寻找雅乐，在雅乐缺乏的情况下又依据《周官》而制乐，同时以俗声新曲来承载雅颂的文字内容。汉代主持采诗和改诗的一般是“掖庭才人”和“上林乐府”中的乐工，对乐府诗的写作资格未见有所要求，而曹魏则严格控制俗声撰制的实际权力，这就解决了雅乐来源和俗曲品质这两个问题。从这里我们需要明确的一个事实上，曹魏发展乐府歌诗创作的时候，主体所起到的作用是很强的。

三、汉儒“以史解《诗》”与魏初文人乐府的历史性追求

如前所述，汉儒认为要摆脱汉乐府的“郑声”特征，途径之一是改变其所反映的内容和题材。在《汉书·礼乐志》中，班固表示，他所

---

① 沈约《宋书·乐志》，第537页，北京，中华书局，1974。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第33卷，第447页，北京，中华书局，1979。
③ 沈约《宋书·乐志》，第538页，北京，中华书局，1974。

认可的“雅颂”，是能够“施于后嗣”，又“犹得有所祖述”的歌诗。他列举了那些关于褒扬“君臣男女有功德者”的历史名作，否定了“未有祖宗之事”、“八音调均，又不协于钟律”的“今汉郊庙诗歌”。曹魏承汉，曹操开启以“古乐府写时事”的传统，叙述魏际的草创、功德和战争诸事，其实不曾脱离这种“施于后嗣”的儒者思想。这种思想，由来已久，它和汉儒以史解《诗》的传统十分相关，甚至可以说是相互生成的。曹魏文人在乐府歌诗的历史性追求上，超过了前代。魏吴改制的汉铙歌十二曲，是说明这种创作思想的一组重要证据。

《诗经》是在战国到汉代广受尊敬的文本，被广泛阅读和征引。其中那些并非直接涉及历史的诗歌，也被当成来自过去的真实声音受到珍视。美国学者柯马丁在其《作为诗文本的历史》(history as poetic text) 一文中说：“在《雅》、《颂》这些篇章中，历史以诗文本的形式得以再现。有时是通过整整一组诗歌展开，大体表述一些稳定、不变的历史知识。就拿那些以后稷或周文王为主人公的诗篇来说，我们或许会怀疑其传奇叙事的某些方面，但却不能够怀疑它们的确关涉这些历史人物以及与之相关的历史事件和神话事件。在《雅》、《颂》提供的历史信息中，可以看出其‘作为诗文本的历史’的特征是明显的。”[①]

而且，《诗经》的历史记忆功能被汉代的《诗经》诠释者放大了，不局限于雅颂的部分，《国风》同样被贴上了历史记录的标签。“在战国时代关于《国风》的论著中，诗歌的作者问题和创作历史背景，好像都不是主要的探讨内容。一种历史性的解读方式只有到了汉代才成为主流，即随着毛公和三家说《诗》学派而兴起。”《国风》虽然有着歌谣这一基本出身，但它的历史表现功能，被汉代人诠释了出来，创造诗歌的历史语境，使这样原本内容模糊的文本也成为了文化记忆和文化认同的载体。钱志熙先生认为《国风》具有歌谣体制，其背后隐藏的真实事件，对于古人而言很可能是不必复述的、确凿的历史常识，而“鉴于歌谣往往不能再现本事的情况，不应仅因《毛传》解诗从文本中得不到佐证就简单地否定它”[②]。由于两汉儒者的诠释，《雅》、《颂》因此“成为

---

①（美）柯马丁《作为诗文本的历史》(history as poetic text)，《国学研究》，第16卷，第329页。

② 钱志熙，《从歌谣的体制看“〈风诗〉”的艺术特点——兼论对〈毛诗〉序传解诗系统的正确认识》，《北京大学学报》(哲社版)，第60页，2005年第2期。

战国和汉初文化记忆的中心”[①]。“‘以一国之事系一人之本’，将诗歌的创作与时政联系起来”正是汉儒解诗的方式之一。[②]因此，在两汉儒者的解释中，《诗经》实现了“历史与贵族性的同一与统一”[③]。诗歌作为历史的一种文本记忆，已经超出了寄予乐府诗歌“知风俗”的意义，它更关注自己在未来时间中能够存在的时间长短和有效性。曹公倡导的“以古乐府写时事”，也正是为了“施于后嗣”，让诗歌担负起记录历史的责任。

从具体作品看来，汉代被承认的雅乐作品，多是帝王制作，或是描写国家大事。最具有代表性的，就是《郊祀歌》十九章。即“以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌”[④]。这十九首郊祀歌，皆陈时事。其中如《天马来》一首，看似不过咏马，但也关乎当时时政中的一项重要内容：利用宛马改良马政。元鼎四年（前113年）“六月，得宝鼎后土祠旁。秋，马生渥洼水中。作《宝鼎》、《天马》之歌”[⑤]。汉武帝时期马政深受朝廷重视，甚至导致了伐宛战争，“（太初）四年春，贰师将军广利斩大宛王首，获汗血马来”[⑥]。余嘉锡先生《汉武伐大宛为改良马政考》对武帝时期朝廷对宛马的狂热，做了政治和军事意义层面的总结[⑦]，反映的正是此事与时政的紧密联系。对时政的描述，即是对历史记忆的保存。

汉儒“诗乐施于后嗣，犹得有所祖述”理论，提出了对乐府创作的基本思想，认为乐府文人作者应像雅、颂那样撰写当朝时事，这些诗篇才会成为留给后人的史诗。汉乐府那样的“四方百姓之诗”，讲述都邑平民日常生活的作品[⑧]，以“观风俗”的功能，在曹魏时期普遍遭到摈弃。黄节说：“汉世‘声’‘诗’既判，‘乐府’始与‘诗’别行，‘雅’亡而‘颂’仅存，惟‘风’为可歌耳……夹漈谓魏晋仿汉铙歌短

---

①（美）柯马丁《作为诗文本的历史》(history as poetic text)，《国学研究》，第330页，第16卷。

② 马银琴《两周诗史》，第62—66页，北京，社会科学文献出版社，2006。

③ 陆学明《文学文本、历史文本及其他》，《社会科学战线》，1994年第4期。

④ 班固《汉书·礼乐志》，第1045页，北京，中华书局，1962。

⑤ 班固《汉书·礼乐志》，第184页，北京，中华书局，1962。

⑥ 班固《汉书·武帝纪》，第202页，北京，中华书局，1962。

⑦ 余嘉锡《汉武伐大宛为改良马政考》，收入《余嘉锡论学杂著》，第175页，北京，中华书局，2007。

⑧ 倪其心《汉代的乐府诗》，第48页，郑州，大象出版社，1997。

萧，叙其创业以来伐畔讨乱肇造区夏之事，即古之‘雅’‘颂’矣。”[①]

最能够说明改制潮流的作品，是缪袭奉敕所制的《短箫铙歌》十二曲。这十二曲利用汉代曲调，改去曲子原名，在歌辞中书写本朝史事。《晋书·乐志》对魏改制事件的记载内容如下：

及魏受命，改其十二曲，使缪袭为词，述以功德代汉。

改《硃鹭》为《楚之平》，言魏也。

改《思悲翁》为《战荥阳》，言曹公也。

改《艾如张》为《获吕布》，言曹公东围临淮，擒吕布也。

改《上之回》为《克官渡》，言曹公与袁绍战，破之于官渡也。

改《雍离》为《旧邦》，言曹公胜袁绍于官渡，还谯收藏死亡士卒也。

改《战城南》为《定武功》，言曹公初破邺，武功之定始乎此也。

改《巫山高》为《屠柳城》，言曹公越北塞，历白檀，破三郡乌桓于柳城也。

改《上陵》为《平南荆》，言曹公平荆州也。

改《将进酒》为《平关中》，言曹公征马超，定关中也。

改《有所思》为《应帝期》，言文帝以圣德受命，应运期也。

改《芳树》为《邕熙》，言魏氏临其国，君臣邕穆，庶绩咸熙也。

改《上邪》为《太和》，言明帝继体承统，太和改元，德泽流布也。其余并同旧名。[②]

利用这些乐府来书写本朝史事，用途有似于“颂”。这种做法，并不是缪袭的首创。缪袭是处于曹魏乐府建设的末端环节，这一批鼓吹乐府，其实是曹魏几十年改制汉乐府所形成的一种经验的体现。重视对本朝史事的书写，是曹操及曹魏文人对汉乐府改制的一个重要特点，也是缪袭会在“短箫铙歌”中撰制歌咏历史之组诗的方法来源。

曹魏发展到此时，时人对本政权重大历史事件的认识，已经逐步稳定，开始较为自觉地追溯本朝历史，形成历史观念。从缪袭改制的十二曲来看，他所总结的历史包括歌颂曹操、擒吕布、克袁绍、官渡之战后还谯、破邺、破乌桓、平荆州、定关中、文帝受命、魏立国、明帝承统等十二事。从曹魏政权诸多重大事件中采择这些作为代表性事件，

---

① 黄节《汉魏乐府风笺》，第1—2页，北京，人民文学出版社，1958。

② 房玄龄《晋书·乐志》，第701页，北京，中华书局，1974。

并非是一件可以随意决定的事情，而是必须建立在一个长期的对历史认识的共识上。这种共识，就来源于曹魏乐府一贯对历史现象的描述和书写所形成的历史观念。

曹操作诗直切时事，当时文人乐府也同样热衷于描述当下历史，“以古乐府写时事”的思想和诗学行为，影响了一代诗歌。崔豹《古今注》曰：“至汉武帝时，李延年分为二曲，《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人。”[①]曹操却借此两题描绘了汉末混乱的历史事实。《薤露》叙何进招董卓进京以致乱政的故事。《蒿里》叙关东诸郡守领讨伐董卓而各怀异志、互相争斗的史实。《苦寒行》是一个战事可考的征战题材系列，《董卓歌辞》是斥袁绍的。魏文帝《燕歌行》一题，以妇女口吻讲述良人从戍于燕，很可能与曹魏时期的错役制度相关。[②]这一制度造成男女分离的现象是比较普遍的。王粲的《从军诗》五首，非一时一地之作，均有事迹可寻。《三国志·魏志》曰：“建安二十年三月，公西征张鲁，鲁及五子降。十二月，至自南郑，是行也。侍中王粲作五言诗，以美其事。”[③]阮瑀的《琴歌》则是一篇时间、地点都十分可靠的颂诗。曹植的《露行》、《惟汉行》、《豫章行》，都是歌颂曹魏政权及功绩的，其中也有着大量以时事构筑的史实。曹睿的《善哉行》、《同前四解》、《苦寒行》在内容上都完全是祖述先王，具有很强的历史感，堪称“魏颂”。曹操开创了用乐府来记录当世重大历史事件，抒写政治情怀，“以古乐府写时事”。黄节先生曾批评魏风逊于汉，认为其主要原因就是乐府的抒情地位退居次要，而政治叙事功能过于突出：“魏风之逊于汉者，以乐府不采诗，而四方百姓之情俗无由而著，且无由而上闻也。若魏武薤露蒿里，念乱也；对酒歌太平思治也；陈思惟汉行君道也，怨歌行行臣道也，置酒曲友道也；义非不古，傥亦庶几矣。”[④]但这批评不失为一种从反面来认识曹魏乐府的途径。

稍后，在乐府体制中追述政权历史的做法，也为孙吴所重视。

是时吴亦使韦昭制十二曲名，以述功德受命。

改《硃鹭》为《炎精缺》，言汉室衰，孙坚奋迅猛志，念在匡救，

---

① 崔豹《古今注》，四部丛刊本。

② 周一良《魏晋兵制上的一个问题》，《魏晋南北朝史论集》，第3—15页，北京，北京大学出版社，1997。

③ 陈寿《三国志·魏书》，第45—47页，北京，中华书局，1971。

④ 黄节《汉魏乐府风笺》，第63页，北京，人民文学出版社，1958。

王迹始乎此也。

改《思悲翁》为《汉之季》，言坚悼汉之微，痛董卓之乱，兴兵奋击，功盖海内也。

改《艾如张》为《摅武师》，言权卒父之业而征伐也。

改《上之回》为《乌林》，言魏武既破荆州，顺流东下，欲来争锋，权命将周瑜逆击之于乌林而破走也。

改《雍离》为《秋风》，言权悦以使人，人忘其死也。

改《战城南》为《克皖城》，言魏武志图并兼，而权亲征，破之于皖也。

改《巫山高》为《关背德》，言蜀将关羽背弃吴德，权引师浮江而擒之也。

改《上陵曲》为《通荆州》，言权与蜀交好齐盟，中有关羽自失之愆，终复初好也。

改《将进酒》为《章洪德》，言权章其大德，而远方来附也。

改《有所思》为《顺历数》，言权顺箓图之符，而建大号也。

改《芳树》为《承天命》，言其时主圣德践位，道化至盛也。

改《上邪曲》为《玄化》，言其时主修文武，则天而行，仁泽流洽，天下喜乐也。其余亦用旧名不改。[①]

孙皓即位后，韦昭被为封高陵亭侯，迁中书仆射，职省，为侍中。[②]缪袭也是以侍中之职位，领属制曲之责的，可见魏吴制度大致相仿。这十二曲，可能是这一时期创制的。从十二曲涉及历史事件的上下时序来看，是以孙皓为下限。孙皓建国，和明帝时期相比，时间上略微要晚，所以存在韦昭模仿缪袭的可能。

韦昭的十二曲，在基本写法上，粗看和缪袭的十二曲非常相似。首先，他也采取了采择孙吴重大历史事件，并将之变为组诗的做法，来呈现一组关于孙吴政权的“颂诗”。由于时间上略晚，以及吴国在礼乐上缺乏曹魏政权那么鲜明的发展轨迹和丰富成果，韦昭在改制汉乐府方面的这种经验，可以视为从曹魏政权“以古乐府写时事”中获得的。其次，从文本看来，韦昭在字数和曲目的选择上也学习了缪袭的十二曲。韦昭的十二曲，除了篇目所改的名称，改头换面之外，每篇的字数基本

① 房玄龄《晋书·乐志》，第701—702页，北京，中华书局，1974。

② 陈寿《三国志·吴书·韦昭传》，第1462页，北京，中华书局，1971。

上和缪袭的十二曲差不多，主题也往往较为类似，同样是“以古乐府写时事”。

但是，虽然保证了各曲沿袭汉代曲目和基本顺序的一致，韦昭也没有拘束于固定的字数和篇制。例如第五曲差别较大。缪的第五曲《旧邦》，乃“汉第五曲《翁离》”，言曹公胜袁绍于官渡，还谯收藏士卒死亡，是一首招魂诗。全篇共 12 句，三字句 6 句，四字句 6 句。曲云：“旧邦萧条，心伤悲。孤魂翩翩，当何依。游士恋故，涕如摧。兵起事大，令愿违。博求亲戚，在者谁。立庙置后，魂来归。”而韦氏所制第五篇《秋风》的蓝本，并非《翁离》，而是《拥离》，五言 14 句，三言 1 句，4 言 1 句，全篇共 16 句，是一首讲述沙场秋点兵之类的思建功业的作品。

综全文所述，曹魏乐府开启的“以古乐府写时事”是乐府歌诗发展史上的一次重要革新。在历史观念、现实需要和文本习得三重影响之下，曹魏文人是从礼乐建设的使命和理想出发，完成了对乐府歌辞的改造，赋予了乐府记录时事的历史记载功能。在创作传统的选择上，曹魏文人并不局限于对汉乐府艺术的吸收，而是承续了汉儒阐释《诗经》这一行为背后的诗学传统，将乐府的功能从讲述民间生活的层面上升到政治和历史的高度，进一步打开了乐府诗歌的创作空间，这对后世文人重视在乐府体制中写时事的创作影响极为深远。

作者简介：蔡丹君，女，1982 年生，湖南株洲人。北京大学中文系古代文学专业先秦两汉文学博士研究生。发表过文章《荆雍地域与宫体诗的兴起》（《文学遗产》，2010 年第 1 期）、《〈河岳英灵集〉诗体观念探源》（《文艺理论研究》，2010 年第 4 期）等。

“永明体”到“沈宋体”的声律演变

◇黄震云　高　薇

（北京，中国政法大学中文系，100088）

提要：近体诗发端于沈谢，成于沈宋，主要是在乐府诗创作中完成的，深入认识永明体到沈宋体的发展过程，也是对乐府诗声律演变人生的深化。通过对“永明体”、“上官体”、“沈宋体”的代表作家作品的全面细致考察发现，格律诗的句式篇制以四句八句“约句准篇”，前后基本相同，八句以上前者还在探索，后者盛行与科举的试律有关。五言七言亦为“永明体”、“上官体”、“沈宋体”的共同实践，但沈宋高出十个百分点，并且没有三言、四言，六言很少，而“永明体”诗中七言占百分之三十，其余分布均匀，说明只有趋向，没有定制。用韵上，沈宋的诗有萧、麻、文、删、覃，谢脁的“永明体”没有出现过，表明“永明体”防止八病创造的“格律诗”的时候用韵实践有限。沈、宋对于平声韵的运用频率近乎百分之五十，说明这时诗学声律的发展运用趋于完备。

关键词：永明体　沈宋体　声律演变

近体诗发端于沈谢，成于沈宋，主要是在乐府诗创作中完成的，深入认识永明体到沈宋体的发展过程，也是对乐府诗声律演变人生的深化。格律诗的形成经历了二百多年的历史，从齐梁时代的诗变，倡导作诗避免“四声八病”的格律诗形态的“永明体”，到作为格律诗成熟和规范的沈佺期和宋之问的“沈宋体”，似乎运行了一圈。之间有联系、有区别，也有发展，但又不是一回事。金代元好问说：“沈宋横驰翰墨场，风流初不废齐梁。”[①]说明“沈宋体”与齐梁“永明体”关系密切，经历了传承鼎新的过程。“永明体”的代表作家如“谢脁的诗，上变汉魏，下启唐风，是我国诗歌史上由五言古诗转变到唐朝近体诗的一大关键。宋朝诗人赵师秀《秋夜偶成》诗云：‘辅嗣易行非汉学，玄

---

①（明）钟惺选注《元好问诗文选注》，第19页，上海，上海古籍出版社，1990。

晖诗变有唐风’，于诗歌的升降得失之间，肯定了谢朓在诗歌史上承前启后的地位。此外，宋人唐庚《语录》说：诗至玄晖，‘渐有唐风’，明人胡应麟《诗薮·外篇》说：‘玄晖为唐调之始。’清人吴淇更说：‘谢朓诗“开唐人一代之先”’。谢朓的诗在声律、写景、风格和篇章结构等方面，确渐近唐风。”[1]杜晓勤《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》[2]从声律和风骨两个角度，深入研究了齐梁诗歌向盛唐诗歌嬗变的轨迹。金光《论唐近体律诗对永明体的改进》[3]认为，唐近体格律诗对永明体的改进主要表现在对偶和声律上：声律规则的二元化，联与联之间的黏，不拘泥于大小韵，取消傍纽、正纽之界限等。上述这些研究都提出了很中肯的见解。

由上述我们可以看出，以“永明体”与“沈宋体”为考察中心，对于深刻认识格律诗的形成生态和发展规律，把握中国格律诗学的起始发展走向，是一个比较科学的进路，而句式篇制、押韵定格、音乐功能则是认识研究格律诗起源、传承规律的尚需作出论析断言的三大重要悬疑。

一、“永明体”与“沈宋体”四句八句的确定

中国古典格律诗中常见的形式有五言、七言的绝句和律诗，一般有五律、七律与排律，亦偶有六律。五律即五言八句，七律即七言八句，排律则是每首十句以上（包括十句）。那么，“永明体”与“沈宋体”在这个问题上又是如何精彩演绎的？有什么样的形态和规律可寻呢？宋陈振孙《直斋书录解题》卷一六《沈佺期集》解题云：“《沈佺期集》十卷。唐中书舍人内黄沈佺期云卿撰。自沈约以来，始以音韵对偶为诗，至之问、佺期，益加靡丽。学者宗之，号为‘沈、宋’，唐律盖本于此。”[4] 约句准篇是沈宋体的基本特征，也是名体的原因之一，而学者阶层宗之，则是早期成为风气的原因。四句和八句是格律诗的基本句式篇制，由于历代的诗歌皆有全集，因此统计起来，并不是很困难。

---

① 陈庆元《玄晖诗变有唐风》，《南京师大学报》1983 年 04 期。

② 杜晓勤《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》，北京，北京大学出版社，2009。

③ 金光《论唐近体律诗对永明体的改进》，《南华大学学报》2006 年 04 期。

④《直斋书录解题》，第 16 卷，第 467—468 页，上海，上海古籍出版社，1987。

齐梁陈三朝句数篇制统计表[1]

朝代	四句	六句	八句		十句	十二句	十四句以上	五言诗小计	存诗总数
齐	69	2	83	约 29%	51	34	47	286	304
梁	369	102	489	约 29%	284	115	310	1669	1903
陈	53	25	269	约 55%	49	36	61	493	504
合计	491	129	841	约 34%	384	185	418	2448	2771

齐梁陈三朝，从四句、六句、八句到十四句以上，像六句占的比例还比较大，可见在律诗定型前诗人的诗歌创作尝试是大胆而多样化的。其次，不难看出，句数皆为偶数，可见双双对对的诗歌形式的概念深入人心，产生对、联之说也就不足为怪。至于八句的实践，尽管朝代变更、时间推移，却是一直占据着相对较大的百分比。从 29% 到 55%，正说明了诗人对此句数的认同。

那么，我们再来看一下，永明时期代表作家沈约、谢朓、王融在这方面的创作。

沈约、谢朓、王融共存五言诗 382 首。[2]

永明体三位代表诗人句数篇制统计表

句数	首数	占五言诗总数
四句	70	约 19%
六句	23	约 6%
八句	112	约 29%
十句	57	约 15%
十二句	35	约 9%
十四句以上	73	约 19%
总计	382	

根据上面的统计表，八句在三位诗人的作品中依旧占据很大的分量，紧逼其后的是四句。联系此后规格严明的律诗，八句、四句的篇制已然如水落石出一般渐渐明晰起来。当然，三位诗人还涉及其它句数的创作，但是，正如王钟陵所言，“起始阶段的摸索尝试是多方面的，比

① 吴小平《论五言八句式诗的形成》，《文学遗产》，1985 年第 2 期，参见于王钟陵《中国中古诗歌史》，第 660 页，南京，江苏教育出版社，1988。

② 詹福瑞《南朝诗歌思潮》第 139 页，石家庄，河北大学出版社，2005。

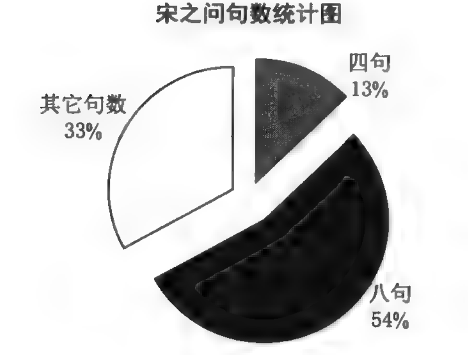
较受到注意的体式，并不恰如后世定型了的体式，总要宽一些，后世方能从这较宽一些的范围中，最后确定一些作为定型的体式。”[①]于是，从这一宽的范围当中，后人作出了一定的选择。

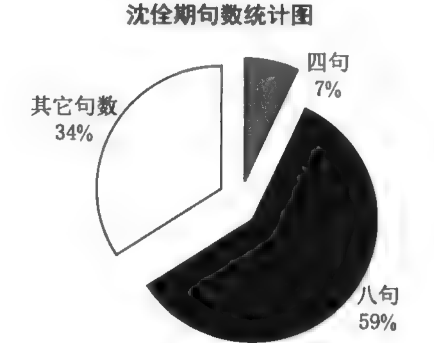
沈佺期、宋之问诗歌句数篇制统计表

诗人	四句	六句	八句		十句	十二句	十四句	十六句	十八句及以上	总计
沈佺期	11	1	92	58.6%	1	16	2	12	22	157
宋之问	25	0	106	54.4%	3	22	4	8	27	195

沈宋二人对于律诗形成的贡献，最直观的一点表现“约句准篇”——对于篇制的确定。他们探索出四句、八句，尤其是八句的篇幅是更适合诗歌创作的，所谓“八句为篇，句皆稳畅”[②]。这从他们毕生大部分诗歌创作皆采用该句数可见。下图可以更加直观地反映出来这一特点：对八句的实践程度非常高。

沈宋句数统计图





根据上面的统计，齐梁时期的作家的诗歌都为偶数，但四句、八句比例略高，显然虽然从“永明体”的写作上与一些唐代的格律诗没有区别，但是实际上句式篇制并没有明确的固定。而“沈宋体”则不同，四句、八句占有数量压倒多数，说明已经定型。同时，十句以上的数量并不少，那显然是格律诗的句式篇制已经定型，亦即四句绝句、八句律诗、十句与以上三种形态已经形成了。而之所以十句以上数量较高，是

① 王钟陵《中国中古诗歌史》第 661 页，南京，江苏教育出版社，1988。

② 王世贞《艺苑卮言》，卷一，第 3 册，第 1886 页，周维德集校《明代诗话》，济南，齐鲁书社，2005。

与当时的科举体制有关。唐代科举考试规定用五言六韵，即是十二句，称为“试律诗”。试律亦有八韵，之间曾有改动。这样看来，真正爱写的格律诗应该是四句和八句无疑，也印证了明王世贞约句准篇的断言。排律难度大一些，但与制度保障和推动有关，就成为相关相生的一种必然了。

二、“永明体”与“沈宋体”五言七言的确定

关于一句当中的字数，从流传下来上古的歌看，文字并不固定。《诗经》时代，歌、乐、舞三位一体，是由于礼乐的规制，但歌作为单独的徒歌形式并没有消亡，诗成为礼乐，歌则是一种自在，或者民间。齐梁年间，诗与歌合流为诗歌，这与礼乐的缺失有关。在句型上，虽有四言为正宗之说，但更多的是自由。我们不妨将沈约、谢朓以及沈佺期、宋之问四人的创作列出来，直观观察。

谢沈宋诗歌字数统计表

	三言诗	四言诗	五言诗	七言诗	杂言	总计
沈约	8	46	158	16	28	256
	3.1%	18.0%	63.2%	6.2%	11.0%	
谢朓	19	31	145（不包括7首联句诗）	3	3	201（不包括7首联句诗）
	9.5%	15.4%	72.1%	1.5%	1.5%	
沈佺期	0	0	127	27	3	157
			80.9%	17.2%	1.9%	
宋之问	0	0	168	20	7	195
			86.2%	10.3%	3.6%	

显而易见，永明时期，如沈约谢朓这样积极提倡声律说的诗人，在篇制上也是属于探索者，著名如谢朓《侍宴华光殿曲水奉勅为皇太子作诗九章》均为四言，《白帝三章》一篇之中四言五言皆有，《黑帝三章》均为三言，至于沈约更不必说。

而沈宋二人，五言七言占据主体，根本就没有涉及三言四言的创作。我们发现律诗的篇制字数是在这样一个探索中逐渐明确起来的。一开始诸体皆备，几乎对一句之中的字数都有进行尝试，从三言、四言、

五言至八九言等，这个过程不仅是一个尝试的过程，更是一个寻求确定性的过程，于是，五言七言平仄相交且言短意长的优势逐渐为诗人所认同，越发有意识地对此多加实践。

由此，四位诗人一个共同点即是对于五言七言的共同实践，特别是五言诗。数据这样告诉我们：在五言诗的创作上，沈约63.2%，谢朓72.1%，沈佺期80.9%，宋之问86.2%。对于诗人一生的诗歌生涯，一种篇制，超过一半的比例是值得关注的，可想而知，诗人对此篇制的青睐程度。五言的表达方式，本身是一种恰到好处的表现，三言四言偏于古拙，又受制于礼乐，七言杂言稍微繁复。而五言，增一字减一字都不妥，恰如先人所探索的关于"言"与"意"的关系一般，"蕴藉"而含蓄隽永是最佳的言志抒情方法。所谓"因章短，故善涵；因善涵，故有余味"[①]。

综上，句数与字数作为诗歌篇幅中一个重要的载体，最直观地展现了永明体与沈宋体之间的异同，从诸多句数到四句八句脱颖而出，从众多字数到五言七言成为正统，勾勒出一条诗歌篇制确定之轨道。在这一部分，我们则发现，"永明体"还并不是完全的"沈宋体"，不仅仅是一个方面。当然，这一现象并非独立存在。它的演变与声律其它表现息息相关，正因为如此，杜晓勤在分析了黏式律之后，便提出："黏式律的出现，多是因为联数不多，易暗合于律法的缘故，所以在四韵以下的短篇中最早成熟，应用也最多。五言律诗在永明体走向近体诗的过程中，首先在句数上固定下来，亦当与此有关。"[②]是否固定，尚需探讨，但形成风尚或者说趋向应该成立。

三、"永明体"与"沈宋体"的韵律特质

在声韵方面，文学和语言两学科都认为，起源于三国，有的还认为与佛教有关，传说曹植闻空中梵天之响，声文两得，"鱼山梵呗"成为和谐之音。后又有"连句梵呗"、"泥洹梵呗"、"高声梵呗"、"六言梵呗"等。王钟陵说："我国音韵学，三国之时已经兴起。孙炎《尔雅音义》立反切，李登《声类》以宫商角征羽划分韵部。晋宋以还，散文与

---

① 詹福瑞《南朝诗歌思潮》，第139页，石家庄，河北大学出版社，2005。

② 杜晓勤《齐梁诗歌向盛唐诗歌的嬗变》，第24页，北京，北京大学出版社，2009。

诗歌日益骈偶化……宫商为韵，清浊为声，而双声迭韵则已是运用声、韵知识以求文字音节之美了，至周颙发现四声，则对汉字声韵调三者的认识已经全备了。语言学取得突破性的进展。”[①]如何运用语言更好地表达，为在下服务，成为“逼仄”之境。今天所说的语言学学科在齐梁年间借“永明声律论”得以发展，应当说是极为可贵的。更难得的是，如此之为，“无当于训义，非圣哲立言之所急”[②]，实为诗文研讨所用，此时声律与语义没有直接关联的特征，“以往建立于表意基础上的文学语言的功利目的（教化、讽谏等），无法依靠声律论而直接实现，从而带有较为纯粹的审美属性”[③]。而“沈宋体”，作为对“永明体”的进一步发展，更是体现了文学语言本体认知所达到的新的高度。声韵的发展对篇制亦当有所影响。“同对声律的运用相关联，自然要求篇幅的缩短和句数的固定。”[④]声律的运用较之声律的辨识要困难得多，尤其是在一种非常态环境之下，任何的尝试都是不得加以拒绝的，因而若想在这样繁复的实践中，开辟出一条足以得众人认可的固定化道路，自必逐一加以限定。而确定篇幅这个较直观且易操作的行为，便成为实践声律，彰显自觉性的重要前提。

声律论着眼于文字本身，有其自身的原因。钟嵘《诗品序》说：

> 昔曹、刘殆文章之圣，陆、谢为体贰之才，锐精研思，千百年中，而不闻宫商之辨，四声之论。或谓前达偶然不见，岂其然乎？尝试言之，古曰诗颂，皆被之金竹，故非调五音，无以谐会。若“置酒高堂上”、“明月照高楼”，为韵之首。故三祖之词，文或不工，而韵入歌唱，此重音韵之义也，与世之言宫商异矣。今既不被管弦，亦何取于声律邪？齐有王元长者，尝谓余云：“宫商与二仪俱生，自古词人不知之。唯颜宪子乃云‘律吕音调’，而其实大谬。唯见范晔、谢庄颇识之耳。尝欲进《知音论》，未就。”王元长创其

① 王钟陵《中国中古诗歌史》，第659页，南京，江苏教育出版社，1988。

② 李延寿《南史·陆阙传》，第1197页，北京，中华书局，1975。

③ 徐艳《永明体：古代诗歌语言技能的第一次全面成熟》，《中国韵文学刊》2006年第4期。

④ 王钟陵《中国中古诗歌史》，第660页，南京，江苏教育出版社，1988。

首，[1]谢、沈约扬其波。三贤或贵公子孙，幼有文辩，于是士流景慕，务为精密。襞积细微，专相凌架。故使文多拘忌，伤其真美。余谓文制本须讽读，不可蹇碍，但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣。至平上去入，则余病未能；蜂腰、鹤膝，闾里已具。

钟嵘指出，古代的诗歌都要配合音乐（金竹），就是说文字的美感在写作调整时受制于音乐的长短升降，但是后来也就是钟嵘时代不被管弦，文字和音乐不再配合，文字的诗是独立的诗歌。那么这些诗歌只好通过文字的四声来调整节控韵律了。他们将这些诗歌与过去有音乐的诗歌相比较，讲究出一个概念就是四声八病，也就是“永明体”。我们先看下面几条虽常见但很关键的数据：

欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文（《宋书·谢灵运传论》）。[2]

永明……时盛为文章。吴兴沈约、陈郡谢朓、琅琊王融，以气类相推毂。汝南周颙，善识声韵。约等文皆用宫商，将平、上、去、入四声，以此制韵，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中，音韵悉异；两句之内，角征不同。不可增减，世呼为永明体。（《南史·陆厥传》）[3]

永明体正是在这样的背景下应运而生的。沈约、谢朓这些作家都懂得声调和音韵，在写文章和写诗的时候都用宫商，宫商就是音乐的音，也是调的重要依据，通过宫商、宫羽的变化形成一种写法就是“永明体”。这等于告诉我们，当诗歌不用音乐配合的时候，作家们按照过去音乐的五音宫商角征羽或者七音的高低升降方式将汉字类型化或者

---

① 通过平上去入四声来节控诗歌的旋律，据此开创者是王元长，完成者为沈约。近读吴相洲先生《永明体声律说与音乐关系研究》（北京大学出版社 2006 年）亦引证有序，其中提到的隋朝刘善经的《四声论》：“平上去入出于闾里，沈约取以和声之，律吕暗合。窃谓宫商角徵羽，即四声也。”唐代僧安然《析昙藏》卷二：“五音者，发四声四音之呼，生六律六吕之响。”此言隋唐时已经有定说，只是没有具体分析。

② （梁）沈约《宋书·谢灵运传论》，第 1779 页，北京，中华书局，1974。

③ （唐）李延寿《南史·陆阙传》，第 1195 页，北京，中华书局，1975。

说分类为四声，通过四声来控制调整诗歌的升降、长短与节奏，让没有音乐的作品和有音乐的作品一样好听。所谓八病就是没有音乐时候的诗歌要想和有音乐的诗歌一样好听，就得避免八个方面的毛病。这是保持的结果，是被动的选择，也是主动的安排。理论上或者说立足点就是文章之音韵，同管弦之声曲。没有管曲一样美。这就是“永明体”出现的根本原因。

那么，我们看到正因为诗歌没有音乐才促进了汉字美感的饱满与新的姿态。那么，汉字的声韵调应该是经历了自然发生、效仿自然声音，配合音乐的五音、七音，南朝独立为四声掌控，四声又分为两阶段，一个是平上去入，一个是阴阳上去。阴阳上去就是现代汉语的四声。这就是为什么我们从上古去找四声找不到的原因，学界都困惑，汉字怎么能一下子就出现四声呢？古代怎么会没有呢？其实并没有太大的变化，而是名称、方式、方法变化而已。过去是音乐与文字都靠五音，现在靠文字的四声，文章之音韵，同管弦之声曲。那么，用韵这个问题，文字中的字韵主要是四声节控，而押韵的文字还要接受韵部的规定，所以韵书随之产生，起到规范与统一的作用，语言和文学因此发生必然的互动。这一点，“永明体”和“沈宋体”有联系也有区别。下面，我们仍然用统计的方式来观察一下几位代表诗人的作品（见下表）。

谢沈宋韵部统计表（单位：次）

韵部 / 诗人	东	冬	支	微	鱼	虞	齐	灰	真	文	元	寒	删	先	萧	肴	歌
谢朓	5	2	16	6	2	2	2	6	3	0	1	0	0	5	0	0	3
沈佺期	7	1	10	12	3	3	4	13	5	7	3	3	3	13	4	0	5
宋之问	9	2	12	21	3	7	2	17	15	4	6	4	6	18	4	1	6
韵部 / 诗人	麻	阳	庚	青	尤	侵	覃	董	纸	语	麌	贿	阮	旱	潸	铣	筱
谢朓	0	6	5	2	4	6	0	0	1	1	3	0	2	2	0	1	0
沈佺期	3	10	9	1	11	4	1	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0
宋之问	9	9	13	1	9	4	1	2	3	0	1	1	0	1	1	0	1
韵部 / 诗人	皓	马	养	梗	有	送	实	未	遇	霁	泰	队	震	问	翰	谏	霰
谢朓	2	2	4	1	0	1	0	0	4	1	3	0	0	0	2	0	4
沈佺期	2	1	1	0	2	0	2	0	1	1	0	0	0	1	1	0	2
宋之问	0	0	0	0	1	1	2	1	2	1	0	5	2	1	2	2	4
韵部 / 诗人	啸	效	号	漾	敬	屋	沃	质	月	屑	药	陌	锡	职	合		
谢朓	1	1	2	0	3	1	1	0	0	0	0	2	0	2	1		
沈佺期	0	0	0	1	0	0	1	1	1	1	1	0	0	2	0		
宋之问	0	0	0	0	0	2	2	0	4	2	0	3	1	4	0		

统计物件为谢朓的五言诗、沈、宋二人的格律诗[①]。按照《平水韵部》[②]作出的统计对于谢朓虽然未必很标准，但大致不会有多大差别，对沈宋当然就没有问题。只要是诗人有所涉及的韵部，一律合计在内，包括独韵与合韵的情况。单从这些枯燥的数据，直观上可以看出诗人们对哪个韵的偏好，但从四个特定的角度来分析，会发现一些有趣的现象：

第一，从韵的宽窄角度来看。韵有宽窄之说，王力《汉语诗律学》认为："依宽窄的程度而论，诗韵大约可以分为四类：(1) 宽韵：支先阳庚尤东真虞；(2) 中韵：元寒鱼萧侵冬灰齐歌麻豪；(3) 窄韵：微文删青蒸覃盐；(4) 险韵：江佳肴咸"[③]。从"险韵"看，除了宋之问在一首律诗当中使用肴韵一次，余者三个韵部皆未有涉及。而"窄韵""中韵"这两项，则使用频率并没有相差太大，寒、豪、蒸、盐这四个韵部均没有涉及，而具体至谢朓的诗与沈宋二人的诗，则对比出的结果可见，沈宋的诗所使用的韵反倒有所突破，亦即：萧、麻、文、删、覃这五个韵部，谢朓的"永明体"没有出现过，而沈宋则对此开始尝试，使用次数从一到七之间。这表明，"永明体"防止八病创造"格律诗"的时候并不具备全面性，只是一部分。较有意思的是，微韵虽然被王力划为窄韵，但却相当受谢、沈、宋三人青睐，出现频率之高（谢朓 6 次，沈佺期 12 次，宋之问 21 次），仅次于支韵（谢朓 16 次，沈佺期 10 次，宋之问 12 次）。反倒是"宽韵"当中，诸如尤、东、虞这三个韵部，出现频率一般。

由此我们可知，一方面，沈宋体尽管对中国格律诗的规范化起到了确定性的作用，但是，格律诗后来还是有所演变的，如从用韵的选择上宽窄的不同就可以看出。另一方面，"沈宋体"对"永明体"既有继承，亦有革新。"永明体"时期诗人们尚未自觉地总结韵部的使用规律，当时只有"四声八病"之说，大致区分平仄之规，还未自觉至韵脚

---

① 谢朓五言诗参见于曹融南校注《谢宣传集校注》，卷二至卷五、附录一，上海，上海古籍出版社 2001；沈佺期、宋之问五言诗与七言诗参见于清彭定求等编《全唐诗》（增订本），第 2 至 4 册，北京，中华书局 1999。以下有所引用皆出自同处。

② 南宋时，平水人刘渊编《壬子新刊礼部韵略》，把唐初诗歌创作中同用的韵合并为 107 韵，后人又减为 106 韵，并称为平水韵，这便是沿用至今的诗韵。唐代实际所用的韵部，和平水韵所编大致相同。因此，笔者认为以《平水韵部》为参照物件，是可行的。

③ 王力《王力近体诗格律学》，第 31 页，太原，山西古籍出版社，2003。

之别，但是这个问题却在不知不觉当中，得到了解决。这是因为人们可以逐渐摸索出来哪个字更加合四声，哪个韵非常符平仄，于是会常常使用，颇为喜好，渐为主流。而沈宋体便自然而然地承继了结果，并根据当时的创作需求继续推向前去。

第二，从韵的四声划分来看。根据平上去入的原理，韵亦分为平声韵、上声韵、去声韵与入声韵。总体来看，三位诗人所涉及的韵部划分如下：平声韵：东 冬 支 微 鱼 虞 齐 灰 真 文 元 寒 删 先 萧 肴 歌 麻 阳 庚 青 尤 侵 覃。上声韵：董 纸 语 麌 贿 阮 旱 潸 铣 筱 皓 马 养 梗 有。去声韵：送 实 未 遇 霁 泰 队 震 问 翰 谏 霰 啸 效 号 漾 敬。入声韵：屋 沃 质 月 屑 药 陌 锡 职 合。参照《平水韵部》，可知缺乏的韵部一共41个：江、佳、豪、蒸、盐、咸、肿、讲、尾、荠、蟹、轸、吻、巧、皓、哿、迥、寝、感、琰、豏、宋、绛、御、卦、愿、个、祃、径、宥、沁、勘、艳、陷、觉、物、曷、黠、辑、叶、洽。另外，具体至每个诗人在四声韵方面的运用频率如下表。

谢沈宋平仄韵部统计表（单位：个）

韵部 / 诗人	平声韵	仄声韵		
		上声韵	去声韵	入声韵
谢朓	17	10	12	6
沈佺期	21	6	7	6
宋之问	24	8	11	7

总体而言，“永明体”与“沈宋体”对韵的运用不如后人多样，涉及范围亦不如后人广，这是自然；但是，所涉韵部能够涵盖四声，又以平声韵居多。尤其是沈、宋对于平声韵的运用频率近乎百分之五十，同样能够看出其对后来的格律诗规则的影响与贡献。声韵的选择并非偶然，它与诗人创作的需求息息相关。特别是平声韵的运用，“因为平声是一个长音，便于曼声歌唱的缘故”[①]，诗人们便好用平声韵。

再有，若说格律诗以平声韵的运用为正统，那么，仄声韵应当说是十分少见的。然而，在上面统计之中我们还是可以看出诗人们对仄声韵的使用。“仄韵的律诗与绝句可以说是近体诗和古体诗的交界

① 王力《汉语诗律学》，第44页，上海，上海世纪出版集团，2005。

处”[1]，谢朓的使用较之沈宋二人要频繁许多，不难得知，沈宋对此的改进很大。

第三，从韵的更换角度来看。王力指出：“唐诗的转韵，可大别为两种：第一种是随便换韵，像古诗一样；第二种是在换韵的距离上和韵脚的声调上都有讲究……”[2]那么，唐初是规定相近的韵可以同用，但也仅止于相近之韵，这大概就是王力所说的第二种情况。然而，通过下面一个表格，我们会发现，其实换韵的自由度不完全这样。

谢沈宋转韵统计表

		谢朓	沈佺期	宋之问
同声相转	平声	支微，先庚	虞尤，支灰，微齐庚，歌庚	萧麻阳，支庚，支先，微鱼虞，支微，东冬
	上声	阮铣		
	去声			
	入声	月锡，		陌锡，月屑
异声相转	平上		有真麻尤	微旱，萧筱，东董
	平去	支霁	支遼，灰阳漾，文问，齐霁，先庚霰	真震，删谏，虞遇，微霰，支实，先霰，灰队，微真灰震，灰队，支灰真队
	上去	旱翰，语遇，荠蟹霁	养旱翰，	虞遇，董纸送
	平入	鱼质曷	支屑，东文药，灰阳职，	删侵屋，真月，阳沃，东屑
	去入	效药，号屋		
	上入	阮屋		
	平上去			寒清谏
	平去入			文实职
	平上入			微真庚纸月陌，支微先麻贿职
	上去入		马遇药，鱼遼质	

在上面的表格中，我们无疑发现，三位诗人即使在同声相转的条件下，出现通韵的情况亦是比较少的，比如“支微”、“微鱼虞”、“东冬”“陌锡”、“月屑”这少有的几种，其余皆不相邻，跨度非常大。而在异声相转的条件下，更是自由搭配，一般而言入声独立性强，不与平

① 王力《汉语诗律学》，第 51 页，上海，上海世纪出版集团，2005。
② 王力《汉语诗律学》，第 346 页，上海，上海世纪出版集团，2005。

上去三声通韵，但是我们发现，尤其是宋之问，平、上、去与入皆有搭配，韵的转换来去自如，谢朓相比起来似乎便保守许多。这倒是一个有意思的现象，假如从历史的推进角度来看，谢朓更应当是一个“激进”的诗歌革命者，而沈宋二人便在前者开拓的范围之中进一步缩小并深入探索。现在，表格统计的结果颠倒了这一惯性设想，解释也许是，沈宋二人走到当时，已经是声律发展与运用趋于完备的时刻，以沈宋二人为代表的诗人，不仅能够辨四声平仄，更能够熟练运用，做到得心应手的程度，这亦是文人自信的表现。

此外，换韵的自由，亦是对诗歌能否达到“全篇一韵”的约束。针对谢朓、沈宋三位诗人所有五言七言四句以及以上的诗歌（不包括杂言古体），做出的统计显示：谢朓能够做到“一韵到底”的诗歌是 97 篇，占被统计总篇数 143 篇的 67.8%；沈佺期为 114 篇，占 153 篇当中的 74.5%；宋之问则是 146 篇，占 188 篇中 77.7%。由此，永明体与沈宋体在这方面是相当接近，大约相差十个百分点而已。这也为后世格律诗对韵的规定作出了榜样。

作者简介：黄震云，男，1957 年生，文学博士，中国政法大学中文系教授。高薇，女，1990 年生，中国政法大学中文系 2009 级学生。

乐府诗风格研究刍议①

◇梁海燕

（北京，中国人民大学国学院，100872）

提要：写作技巧与艺术风格的传承，在乐府诗体系内的表现，比其它任何一种诗歌体裁都更加明显，也更加自觉。后人对于前代乐府诗的模拟，很大程度上就是对其风格的模拟。对乐府诗的风格进行专门研究，深入认识各类乐府诗的风格成因，尤其是从音乐形态上考察乐府诗的风格成因，具有重要的诗学意义。

关键词：乐府 风格 要素 音乐形态

中国古典诗歌与音乐之间的关系，不仅仅在于二者一体同源，更体现在音乐艺术对于诗歌的体裁、体式、体调等方面，皆有莫大之影响。这一点，在乐府文学领域尤其明显。在乐府发展成为独立的诗歌体裁不久，论者就确立了其与文人徒诗的最大区别，即乐府首先是一种声咏形态的诗歌艺术。刘勰《文心雕龙·乐府篇》曰："诗为乐心，声为乐体"，又曰："乐辞曰诗，咏声曰歌。"明确指出乐府既为诗之体，更是乐之体。直至南宋郑樵，仍倡乐府主声的观点。深入细致地分析汉唐乐府诗各类美学风格的形成原因，尤其是其与音乐艺术之间的关系，以及作品客观呈现出来的不同时代风格与音乐艺术嬗变的关系，当是一项有意义、有价值的探索。

一

汉乐府本名歌诗，班固《汉书·艺文志》所列"歌诗二十八家，三百一十四篇"正是乐府诗史的首批要员名录。无论出自贵族之手，还是由民间采集而来，作为一种可歌之诗，则是它们的共同属性。乐府机关对于这些歌诗的管理，核心任务就是使它们合乐可歌、合拍可舞，在

---

① 基金项目：中国人民大学科学研究基金项目"乐府诗的风格与音乐关系研究"（10XNB017）。

歌舞表演中发挥其礼乐的或娱情的功能。也就是说，处于歌唱、舞蹈状态的歌诗表演，才是这些作品的完整风格呈现，才最终完成了它们的艺术创造。《西京杂记》中记载："高帝、戚夫人善鼓瑟击筑。帝常拥夫人倚瑟而弦歌，毕，每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲，侍婢数百皆习之。后宫齐首高唱，声入云霄。"[1]可以想象，当时的音乐表演多么动人心魄，而《出塞》、《入塞》、《望归》等歌曲的乐舞本貌，恐怕只有当日参演之人才能完全领略得到吧。但无论如何，后人对于乐府歌诗艺术价值及艺术风格的认识，是绝不能抛开这种曾经存在过的乐舞形态的。

魏晋南北朝直至隋唐，乐府诗一直是词体形成之前与音乐歌舞结合得最为密切的诗歌体裁。自魏晋至隋唐的作家文人们，对于乐府本是一种音乐诗体的属性也很清楚。那些以入乐为动机的乐府诗自不必说，延续着乐府作为乐章诗学的生命线。即使是带有复古意味的拟乐府创作，或追求新变的新体乐府创作，诗人们也会注意在题名设置、语词运用、体式选择或风格塑造方面，参考前代遗留下来的那些曾经形之声咏的诗歌文本。如深谙"古乐府之学"的李白，其旧题乐府往往直接取法汉魏乐府歌辞，句式杂糅多变，韵律自由流动，明显具有赋新歌辞的写作意识。而白居易创作新乐府时，也明确要求其作品"体顺而肆，可以播于乐章歌曲也"。可以说，写作技巧与艺术风格的传承与保留，在乐府诗体系内的表现，比其它任何一种诗歌体裁都更加明显，也更加自觉。

许多乐府诗在题名形成之初就有来自风格方面的规范作用。众所周知，汉乐府之蓬勃兴起，乃源于其时民间社会日益发达的歌诗艺术。《宋书·乐志》曰："汉、魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之馀也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。"[2]所列举的八类诗题名称，其实是由八类各具特色的歌咏方式产生的文体区别，这些题名也都有音乐学中的含义。不同的咏唱方式，直接影响到"散之律吕"后乐府歌诗的音乐形态及其艺术功能。以"行"为例，郑樵《通志·乐略》曰："散

---

①（汉）刘歆撰、（晋）葛洪集《西京杂记》，《汉魏六朝笔记小说大观》，第79页，上海，上海古籍出版社，1999。

② 见郭茂倩《乐府诗集·杂曲歌辞序》引，今本《宋书》无此段文字。

歌谓之行，入乐谓之曲。”[①]可知“行”本义为“散歌”。民间的“行”类歌咏当以人声歌唱为主，节拍简单且较自由，是近乎说唱的散歌叙事演奏形态。乐府中的相和三调歌诗多以“行”为题，其所采用的“丝竹更相和，执节者歌”的基本演奏形式，就在很大程度上保留着“散歌”的表演风格。“引”也是一种独特的咏唱艺术。张衡《西京赋》“发引和，校鸣箛。”李善注云：“发引和，言一人唱余人和也。”夏侯淳《笙赋》也说：“初进《飞龙》，重继《鹍鸡》，振引合和，如合如离。”其余“歌”、“谣”、“吟”、“咏”、“怨”、“叹”等乐府诗，整体来看也都各有文风特色，如歌题乐府诗较长于抒情，谣题乐府诗更具民间徒歌风味，吟叹题乐府诗以自叙悲情为主，怨题乐府诗往往蕴含寄托、抒发贤士失路之悲，故文风顿挫沉郁，等等。

乐府诗的文体风格也有来自音乐的曲调、仪则、演唱方式等方面的维护作用。如在建安时期，宫廷礼乐虽遭受破坏，但部分乐府歌诗的曲调仍然存在。彼时，遗留下来的宫廷乐人，如李坚等人，对于汉乐府旧曲的实施情况仍发挥一定指导作用。也就是说，建安文人对于汉乐府的音乐艺术情况并非完全隔膜。沈德潜评论曹操的乐府诗说：“借古乐府写时事，始于曹公。”[②]后人着眼点多在“写时事”三字，沈氏道及的“借古乐府”一事，则往往被忽视了。而实际上，汉乐府原有曲调风格、施用规则等，对于曹操的乐府创作仍有直接影响。如《薤露》、《蒿里》两曲，本为丧葬挽歌。“至汉武帝时，李延年分为二曲，《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人。”[③]前篇言人命短促如薤上之露，凄恻伤感中流露出对于生命的无限留恋。后篇言蒿里坟场足令鬼魂畏步，寄寓生人对于亡者深切的哀悼与同情。而曹操的《薤露》、《蒿里》记述汉末政治变乱，后人誉为“汉末实录，真诗史也”。《薤露》篇云：“荡覆帝基业，宗庙以燔丧。播越西迁移，号泣而且行。瞻彼洛城郭，微子为哀伤。”似为汉家数百年基业毁于一旦放声悲歌。《蒿里》又云：“铠甲生虮虱，万姓以死亡。白骨露于野，千里无鸡鸣。生民百遗一，念之断人肠。”生灵涂炭，万姓死亡，白骨遍野无人掩埋，曹公此歌似为慰奠此

---

①（宋）郑樵《通志·乐略一》，第887页，北京，中华书局，1995。

②（清）沈德潜《古诗源》，第5卷，第90页，长春，吉林人民出版社，1999。

③（宋）郭茂倩《乐府诗集》卷二十七《薤露》题解引崔豹《古今注》，第323页，上海，上海古籍出版社，1998。

等孤魂野鬼而作。古朴质直的语言、悲郁苍凉的风格与乐府古辞一脉相承。清人张玉谷评此诗曰："上章执君杀主，意重在上之人，下章万姓死亡，意重在下之人，又恰与《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人两相配合。"[①]正道出曹操乐府诗形成独特艺术风格的秘诀所在。三曹中的另外两位，曹丕与曹睿，乐府诗创作也深受音乐艺术影响。曹丕《燕歌行》句句用韵，情思婉转，将深闺怀远之情写得极其细致生动。篇中自云："援琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长。"所谓"短歌"者，指演唱时音声顿挫不能扬声长歌，只能作"微吟"之态，恰与主人公吞吐掩抑的达情方式，低徊哀怨的情思体调相一致。王夫之也说："读子桓乐府，即如引人于张乐之野，泠风善月，人世陵嚣之气淘汰俱尽。古人所贵于乐者，将无在此？"[②]这是为数不多的关注曹丕乐府诗音乐美的诗家评论。总之，来自音乐艺术的影响，包括曲调、仪则、表演方式等，都深深浸透在乐府诗体的各个成长环节。只是由于古代音乐传统坠失，后人对于乐府诗的艺术形态产生隔膜，尤其是明清以来，对于乐府诗体的探讨逐渐纳入到纯粹的文人诗学范畴内了。但作为歌诗艺术的原始身份，已经在乐府诗体的发展历程中化作一种精魂与血脉，对于乐府文体独立性的维护起着重要作用。

二

乐府为诗之体，更为乐之体。其为诗之体，主情感内容之传达；其为乐之体，主舞美音声之表演。前者之意义功能侧重于较质实之思想内容及文体形式，后者之意义功能侧重于较虚美之音乐形态。乐府诗的这种双重文体（诗体、乐体）属性，决定了世人对于乐府诗艺术风格的把握，同样存在两个维度：一为诗学范畴内的作家作品风格评论，一为音乐学范畴内的音乐艺术风格评论。

对于乐府诗音乐艺术风格的记录，早于诗学评论而出现。两汉乐府艺术兴起，宫廷内外尽皆流行。如司马相如《上林赋》述天子之乐："千人唱，万人和，山陵为之震动，川谷为之荡波。巴渝宋蔡，淮

---

①（清）张玉穀著、许逸民点校《古诗赏析》，上海，上海古籍出版社，2000。

②（明）王夫之著、李中华、李利民校点《古诗评选·古乐府歌行》，第17页，上海，上海古籍出版社，2011。

南干遮，文成颠歌，族居递奏，金鼓迭起，铿鎗闛鞈，洞心骇耳。"[1]马融《长笛赋》叙民间音乐艺术："有洛客舍逆旅，吹笛，为《气出》、《精列》相和。融去京师逾年，蹔闻，甚悲而乐之。"[2]都侧重于音乐歌诗的视听效果。传统儒家却基于倡雅排俗、观风知政的政教观，对于时下勃兴的乐府音乐多有不满。班固感叹："今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭才人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。"[3]用于祭祀天地的乐章都不免被斥为"郑声"，其余乐章歌诗更不用说了。故《汉书·艺文志·诗赋略》仅著录"歌诗二十八家"之名目，歌辞文本尽阙而不录。自此以下，历朝史书、政书皆留心于仪礼性较强的乐章歌辞的著录，于本朝俗乐则有意付之阙如。偶有点评，多笼统不确，如《宋书·乐志》言吴声歌曲之《督护歌》"其声哀切"。《隋书·音乐志》述陈后主"别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思"。这些评语大多雷同，流于虚泛。倒是一些诗文、乐录或杂著典籍，在某些乐府诗的应用场合、音乐特色、表演情境等方面不乏宝贵信息。如晋崔豹《古今注·音乐》注释汉魏旧曲时，往往交待乐曲的创调原始、演奏效果。石崇《王明君辞》序曰："匈奴盛，请婚于汉，元帝以后宫良家子明君配焉。昔公主嫁乌孙，令琵琶马上作乐，以慰其道路之思，其送明君，亦必尔也。其造新曲，多哀怨之声。"[4]北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》载："美人徐月华，善弹箜篌，能为《明妃出塞》之歌，闻者莫不动容。……徐鼓箜篌而歌，哀声入云，行路听者，俄而成市。"[5]宋谢灵运《伤己赋》："歌《白华》而绝曲，奏《蒲生》之促调。"《道路忆山中诗》曰："《采菱》调易急，《江南》歌不缓。"可以说，乐府诗的音乐艺术风格是它作为一种社会文艺的最主要、最基本风格，人们对于乐府艺术的欣赏及其美学价值评定，都是基于对这一风格的认识。

---

①（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》，第8卷，第128页，北京，中华书局，1977。

②（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》，第18卷，第249页，北京，中华书局，1977。

③（汉）班固《汉书》，第22卷，第1071页，北京，中华书局，1962。

④ 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》，第4卷，第642页，北京，中华书局，1983。

⑤（魏）杨衒之撰、周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》，第3卷，第124页，北京，中华书局，1963。

从音乐歌诗的体裁序列探讨乐府的文体特色并自觉地对其做出评论的，当属南朝齐梁时期的刘勰。《文心雕龙》论文体以《明诗》为首，后以《乐府》承之。刘勰对汉魏晋宋乐府的评价，能够兼及音声与歌辞两个方面，兹举其论“《桂华》杂曲，丽而不经”一语为例。《桂华》，为汉初唐山夫人所作《安世房中歌》中的一章，是一种房中祠乐。“孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。”始正式成为宗庙祭祀乐章。《桂华》歌辞共十句，用整齐的四言体。无论从诗体形式，还是礼乐功能方面看，《桂华》都属于典型的雅乐歌诗。但刘勰却说其“丽而不经”。之所以如此，是因为刘勰自有其雅乐标准——先秦的金石雅乐。汉代《安世房中歌》用楚声演奏，配合箫、管乐器，音乐风格必然与金石乐迥然有别。可见，我们对于《桂华》这一乐府歌诗艺术风格的认识，仅凭史书所交待的应用范围及今日所见之歌辞文本是不完整的，必须联系多方面的材料，尤其是音乐形态与表演情境也是很重要的观察角度。尽管刘勰始终坚持尊崇“雅声”、反对“溺音”的立场，没能给予乐府俗乐公允的历史评价，但他从重声、重乐的角度品评乐府，足资后人借鉴。随着汉魏乐府音乐传统的坠失，对于乐府诗之音乐风格的评论，逐渐被文人诗学范畴内的作家作品风格评论所替代。南宋郑樵《通志·乐略》言：“诗为声也，不为文也。……今都邑有新声，巷陌竞歌之，岂为其辞之美哉，直为其声新耳。”[①]成为唐代以后乐府重乐、重声理论的空谷回音。

魏晋以后，文人诗学日渐发达，本为歌辞的乐府诗发展成为一种独立的诗体。中国古典诗学特有的品鉴式评论，同样发生在乐府诗的作家作品风格点评中。如陆机《诗品》评班婕妤《怨歌行》曰：“团扇短章，词旨清捷，怨深文绮，得匹妇之致。”[②]侧重于“词旨”及语言的修辞特色。南朝文人大量采用“赋题法”或“拟篇法”写作乐府诗，进一步离间了乐府诗文本与汉魏古乐的关系。到了唐代，旧题乐府的写作真正成为古体诗范畴的一门学问。乐府既为专门诗体，对于汉唐之间历代乐府诗风格的嬗变，自然成为诗论家关注的论题。南宋周紫芝《古今诸家乐府序》曰：

---

①（宋）郑樵《通志》，第887页，北京，中华书局，1995。

②（梁）钟嵘著、周振甫译注《诗品译注》，北京，中华书局，1998。

世之言乐府者，知其起于汉魏，盛于晋宋，成于唐……独恨其历世既久，事失本真。至其弊也，则变为淫言，流为亵语，大抵以艳丽之词，更相祖述，至使父子兄弟不可同席而闻，无复有补于世教。陈后主时，东海徐陵序《玉台新咏》十卷，谓之艳歌词，肆帷幄之言，渎君臣之分，此谓害教之大者。至于古人规箴训诲之意，伤今思古之作，与夫感创时物、纪述节义，使后人歌咏其言，而有悲愁感慨之意，则为之扫地矣。然而歌词之丽，如梁简文、陈叔宝辈，皆以风流婉媚之言，而文以闺房脂泽之气，婉而深，情而有味，亦大有可人意者。至唐而诸君子出，乃益可喜。余尝评诸家之作，以谓李太白最高，而微短于韵；王建善讽，而未能脱俗；孟东野近古而思浅，李长吉语奇而入怪；唯张文昌兼诸家之善，妙绝古今。[①]

明清诗论家，更从设句、用韵、练字等形式层面探讨乐府诗写作之法。如清陆世仪《思辨录辑要》卷三十五：

雅颂登歌，音贵疏越，语尚肃雍。汉郊庙歌如《练时日》《天马》《华烨烨》之类，创为三言，长短参差，则音节烦促，非所谓希声矣。辞句幽僻险怪，则如梵呗巫觋，非所谓肃雍大雅矣。乃后世反以为高古，转相仿效，至今不改，辞人之无识如此。[②]

明清以来诸诗歌选本中也不乏对优秀乐府诗篇的赏鉴，只言片语，亦可称零金碎玉，如沈德潜《古诗源》、陈祚明《采菽堂古诗选》等。

进入 20 世纪后，音乐学学科与文学学科建设日臻完善，又由于"风格"概念的内涵丰富，涉及面广，所以举凡对乐府诗的文本注释、思想内容发掘、曲调考察、入乐情况分析、表演形态的流传衍变以及后世文人拟乐府创作等问题的研讨中，都会不同程度地涉及风格问题。如黄节《汉魏乐府风笺》、闻一多《乐府诗笺》，兼具字词考释与篇旨风格解读。萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》论汉魏六朝乐府文体之嬗变，也注重对汉乐府声调的考察，对魏晋文人拟乐府创作的声调模拟现象有所研究。任半塘《唐声诗》对唐代乐府声诗的调名、曲调、体式详加考

---

① (宋) 周紫芝《太仓稊米集》，第 51 卷，文渊阁《四库全书》本。
② (清) 陆世仪《思辨录辑要》，第 35 卷，文渊阁《四库全书》本。

察，往往言及音乐风格。张永鑫《汉乐府研究》设专章探讨“汉乐府的艺术特质”问题。王运熙、邬国平的《汉乐府风格论》(《楚雄师专学报》1995年第4期)，从音乐艺术层面、地域文化层面、思想内容层面对汉乐府风格做了尽可能全面的阐发，作者云：“汉乐府名分四门，实归三类，各类作品的区分主要是根据它们不同的用途和演奏特点，而这又赋予了它们各自某些基本的风格特征。”[①]为汉乐府音乐艺术风格的进一步研究指出门径。钱志熙师1998年发表《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》[②]一文，从汉代乐府所依存的广阔艺术系统出发，对于汉乐府之所以具有后世文人拟乐府绝不可能完整复制的独特艺术风格这一重要现象做出新的解释。

总体来看，对于乐府诗体风格的把握，由于论者之着眼点不同，获得的价值评价也存在差别。大致来说，对于乐府诗风格的探讨形成了由重外在音乐形式，到重内在的情感内容或文本句式的历史转变。明清诗论家在对汉唐乐府的品鉴过程中，对于个别作家的乐府诗，或不同时代的具有特色的乐府诗，也都给出了相当深入的点评。但是由于没能深入联系这些作品所处的音乐艺术背景，有些评论或失之武断，并且由于诗学观念不同，对于不同作家作品的艺术风格的历史定位存在差距。鉴于此，有必要重新审视乐府诗艺术的风格构成情形。

三

风格是乐府诗的重要构成要素，也是乐府诗的重要标志。风格是构成作品艺术魅力的重要元素，它的形成既与作家之才、气、学、习密切相关，又受艺术作品固有之体势制约，融主、客观因素于一体，表现为一种综合了各艺术元素之后的美学倾向与艺术典范。对于乐府诗而言，同一诗题的作品往往依托于固定的曲调、本事及歌辞体式而作，因而也会形成相对稳定的风格传统。鉴于此，吴相洲师将“风格”列为乐府诗的五大构成要素之一。尤其是对于那些不幸失去本事、曲调等要素的作品来说，风格成为了该作品作为乐府诗存在的最后理由。

深入认识各类乐府诗的风格成因，是研究乐府诗的重要工作。“风

① 王运熙、邬国平《汉乐府风格论》，《楚雄师专学报》，1995年第4期。

② 钱志熙《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》，《文学评论》，1998年第2期。

格”一词，今人或以格调、气派、风韵、特色等词汇相行阐释，然在中国古代常谓之“体”也。中国古典诗学，尤重“体”之学习与探索。刘勰《文心雕龙·体性篇》曰：“各师成心，其异如面。若总其归途，则数穷八体。”晚唐司空图以二十四品论诗，虽涉于繁复，要在宣明众体。南宋严羽《沧浪诗话》特辟“诗体”一目，列述历代诗体，或取作家为名，或以时代为限，从中亦可察诗史之沿革嬗变。明清以降，诗论家之“辨体”意识愈加鲜明。对于诗歌史上形成的各类具有独特艺术魅力的诗体，进行审美阐释与有效把握，寻求其内在与外在的诗学规律，一直是中国古典诗学不可或缺的内容。乐府诗作为中国古典诗学的一种重要体裁，于两千多年的诗歌史中显示出强大的生命力，其诗体艺术魅力值得深入探索。深入认识乐府诗的风格，剖析作品独特艺术风格的成因，对于诗歌艺术的传承意义重大。

具体来说，对于乐府诗体的风格进行研究，大致有以下几项内容。

第一，研究乐府诗的风格与其他要素的关系。作为乐府诗的重要构成要素，风格并不能独立存在，而是自然地呈现在其他要素当中，因此，必须综合考察乐府诗的题名、本事、曲调、体式等，发掘这些要素对于一篇或一类乐府诗形成独特风格的贡献。以题名为例，不少乐府诗题本身带有较为明显的抒情达意或题材内容方面的风格指向。如《伤歌行》、《伤哉行》、《悲歌行》、《悲哉行》等，题名直接标示歌咏的状态，歌辞自是悲伤感慨之心声流露。各类“怨”题乐府中，如《怨歌行》、《怨诗行》、《楚妃怨》、《长门怨》、《昭君怨》、《阿娇怨》、《婕妤怨》、《长信怨》、《蛾眉怨》、《宫怨》、《玉阶怨》、《杂怨》、《寒夜怨》、《独处愁》等，抒情主人公或为孤独女子，或为失志文士，心怀怨结，事难遂愿，故怨叹叙怀、独抒心志。另有《永明乐》、《永世乐》、《饮酒乐》、《少年乐》、《圣明乐》、《抛球乐》、《太平乐》、《升平乐》、《宫中乐》等，皆起于宴会游乐之间，或颂美盛世升平，音韵流利谐和，格调雅泰欢娱。还有些乐府题名虽不直接出现“悲”、“怨”、“乐”等字样，但蕴含具有一定风格指向的关键词，如《妇病行》、《孤儿行》、《苦寒行》、《苦哉远征人》、《苦相篇》、《塘上行苦辛篇》、《苦辛行》、《行路难》、《羁旅行》等，叙人生各种可怜情事，悲声哀响，不忍卒读。江总《宛转歌》云：“楼中恒闻哀响曲，《塘上》复有《苦辛行》。”孟云卿《悲哉行》云：“孤儿去慈亲，远客丧主人。莫吟《苦辛曲》，此曲谁忍闻。”通过这些例证可以见出，乐府诗的题名对于传承与维护各类乐府诗的文体风

貌有着极大的影响作用。至于乐府题名的来源，无论由涵盖内容而生，还是取篇首数字而为，抑或借音乐曲调命名，但整体上来看，乐府诗的题名与一般文人诗依事命题不同，而是体现着乐府文本的歌咏形态与内容情感状态的一个直接标签，是构成乐府诗艺术风格的重要元素。乐府诗的风格与本事、曲调、体式等其它要素的关系，也值得仔细分析。固然，乐舞声容的缺失对于完整体认乐府诗的艺术风格不无遗憾，但幸运的是，构成乐府艺术整体的重要部件仍然存在，乐府艺术的审美风格在很大程度上就是依赖于这些部件。笔者相信，即使是那些遗失的乐舞声容，通过仔细考察史籍文献，对某些乐府诗采用的曲调、乐舞情况、乐器情况等，也能得到一定程度的认识。

第二，对各类乐府诗的风格进行归类、描述。从郭茂倩《乐府诗集》的分类著录情况看，各类乐府诗都有题材内容或艺术表现方面的特点，如郊庙、燕射歌辞礼仪性最强，风格典雅，号为正体；鼓吹曲辞用为军乐，格调昂扬，风格趋于雄浑壮丽；横吹曲辞源自边疆音乐，虽经改制仍带异域风情，后人拟作多言边关情怀，情调哀婉；相和歌辞起于街陌谣讴，丝竹相和，持节者歌，长于搬演人物故事，语辞通俗；清商曲辞则为江南民间情歌，语出清新，妙丽多思；舞曲歌辞有雅有杂，杂舞艺术性较高，因配合舞蹈表演，于体式、韵律方面颇多变换；琴曲歌辞始传楚声，多用骚体，后人以其音声古雅，常效上古歌谣之体为之辞；杂曲歌辞内容繁富、曲调来源大多不明，艺术创造性却最为突出，尤其在文人乐府诗方面有较大突破；近代曲辞为隋唐新歌，乐府、声诗合流为此时代一大特色，气格昂扬、视野开阔、体式流丽；新乐府辞则侧重于刻意求新求变，自我作古，发挥新意。这些各具特色的乐府诗，既有来自音乐风格的影响，也有时代风格的影响。从横向方面看，音乐歌舞作为乐府的形式存在，影响也是较大的。从内容、形式等各要素中考察这些乐府诗风格的成因，尤其是从乐府诗的音乐形态上考察乐府诗的风格，如曲调、乐器、歌舞等对歌辞的规定作用，正是前人研究中较为缺乏的内容。

第三，探讨风格的作用，如对乐府诗传统的维护，后来作者对这一传统的维护与改造等等。乐府诗与音乐结合、付诸乐舞表演或具有潜在入乐性等特点，在乐府诗的文体风格中有明显体现。后人对于前代乐府诗的模拟，很大程度上就是对其风格的模拟。进行乐府诗体风格研究，必须分析那些来自本事、题材、主题、曲调、音韵、体式等方面对

一首乐府诗生命的维护作用。通过本项研究，也可对于文人拟乐府中的“风格模拟”现象做出更为细致的解释，对其成败得失给出较为合理的评价。其次，深入考察乐府诗的声、辞离合情形，对于准确理解作品内涵大有裨益。如刘禹锡的《竹枝词》“杨柳青青江水平”一诗，语词清新自然，婉转悠扬，似乎是优美的情歌。但经考证，《竹枝词》实为民间思乡怀土之曲，曲风悲怨凄凉。刘禹锡《竹枝词》第二首“楚水巴山江雨多，巴人能唱本乡歌。今朝北客思归去，回入纥那披绿罗”正可为前诗之注脚。了解作品的曲调背景及音乐演奏特点，有助于我们更加准确地把握作品的情绪、意境。此外，后世文人对于传统的乐府诗体既有所维护与传承，也在不断地进行改造与突破。古人云：“若无新变，不能代雄。”革新变旧，是历史发展之必须。在乐府文学的发展史上，作家们求新求变之诗学思想从未中断过。仅以初唐四杰为例。四杰今存乐府诗，多为唐前的旧题，却在辞旨立意与诗歌体制两个方面都有所突破。如王勃、骆宾王的长篇乐府诗，如《临高台》、《从军中行路难》等，用敷叙笔法，多次换韵，歌咏对象虽然繁富，却有歌行体铺排流利的风调。卢照邻、杨炯喜作五言律体的乐府诗，语词精工，属对谨严，音韵顿挫谐婉，所作既是乐府，也是声诗。这些新体制风格的出现，自然与诗人强烈的创新意识分不开。卢照邻在《乐府杂诗序》中就明确表示，不满于前人“落梅芳树，共体千篇；陇水巫山，殊名一意”之陈陈因袭，倡言“其有发挥新体，孤飞百代之前；开凿古人，独步九流之上。自我作古，粤在兹乎！”诗人之苦心孤诣，若不经阐发，必将昧于后世。

综上所述，一首完整的乐府诗所外现出来的风格特征主要由两方面组成：一是由歌舞艺术所赋予的音乐表演风格，二是由歌辞文本散发出的文学风格。从理论上讲，由于乐府诗在本质上是一种歌舞表演为主的综合艺术，尤其在其发生之始，音乐艺术所赋予的风格几乎决定着歌辞文本的风格。汉魏以降，随着文人艺术个性的觉醒和发展，文人在诗歌创作中更多地融入其文学才性，文人乐府诗之于音乐艺术的关系趋于灵活化、多样化。然而，这也意味着，在某些乐府诗作品风格形成的过程中，音乐艺术所占的支配权趋于弱化。但即便如此，前代乐府作品的艺术风范仍然是后世文人拟乐府的重要参考。结合乐府艺术的音乐背景，或能进一步触及其文体本貌。重新恢复其音乐艺术风格的美学探索，掇拾自唐宋以后在乐府文体的认识上完全缺失或不甚清晰的音乐形

态，对于乐府诗体的美学意蕴及艺术魅力了解也会更为深刻。

作者简介：梁海燕，1980年生河北邯郸人。古代文学博士，中国人民大学国学院讲师。本文为中国人民大学科学研究基金项目“乐府诗的风格与音乐关系研究”（10XNB017）成果之一。

杨牧现代诗中的乐府书写

◇丁旭辉

（台湾，高雄应用科技大学文化事业发展系，807）

提要：台湾现代诗人在诗作中对中国古典文史哲典籍涉入、表现最深、最广的非杨牧莫属，从《诗经》、《楚辞》、历代诗、词、乐府诗、小说、历史、神话、传说，甚至《老子》、《庄子》、经学、易理，都可以在他的诗作中找到相关的书写，其中尤以乐府诗最多。从1969年起，他开始以乐府诗为题材写作现代诗，在1986年出版的《有人》诗集中，更有一辑14首诗直接以"新乐府"为名。到2005年为止，杨牧以乐府诗为题材的诗作总计29首，是台湾现代诗人中数量最多的。杨牧的乐府书写多数以古题乐府或新题乐府之旧题为题，指涉其可能的想象、内蕴、本事，或表现古典趣味、风韵，或藉以表现当代社会内容、阐发当代精神感怀；少部分的乐府书写则是秉持因事立题、雅有所谓的原则自作新题，并凸显讽喻性、时事性的新乐府精神，用以评议时事。作为英美文学专家与欧洲中世纪文学专家的现代诗人杨牧，其取法古典乐府而立意撰作的现代乐府显得意义非凡，尤其是在乐府诗史的新发展与现代汉诗的新内涵、新生命上，有值得古典乐府研究者与现代诗学研究者一起关心的巨大价值。

关键词：杨牧　台湾现代诗　乐府诗　新乐府　现代乐府

一、前言：铸古为新的古典意识

杨牧（1940—　），本名王靖献，在1977年、1982年、2005年分别由台湾现代诗坛不同理念、不同团体所作的三次"十大诗人"票选活动中，杨牧是六位三次都当选的诗人之一，[①]虽然这不是衡量诗人重要性的唯一指标，但三十年间都能稳居榜上，也不失为一个重要指标。作为

① 见孟樊《卷头语》，《当代诗学年刊》，第iii–iv页，2006年9月第二期。六位都上榜的诗人除杨牧外，还有余光中、洛夫、痖弦、白萩、商禽。

学者，王靖献出身英语系，是名闻国际的英美文学与欧洲中世纪文学专家；但作为诗人，杨牧在作品中所体现的宏阔深远的中国古典意识与中国古籍涵养，却是自有现代汉诗以来诗人中所未曾有的，远远超过所有出身中文系的不同世代的现代诗人。从他在《复合式开启》一文中的追述，我们可以看到他大学时即已“下决心读古书”，而且深入地读了《诗经》、《老子》、《庄子》、《楚辞》；[①]此外，大学时代他还跟随徐复观修读了“中国古代思想史”、“韩柳文”等其他中文系的课程。[②]另外，通过《一首诗的完成》中许多篇章的追记，我们还知道他又读了李商隐诗全集、《文心雕龙》等，并体会到“古典的价值”、“古典的教训”，进而追求一种入乎古典而不被古典干扰、对古典‘转化融会”的能力；[③]或者也可以看到他读东坡，发现东坡创作的奥秘：闲适、自然；[④]以及读陶渊明诗的相关记录。[⑤]

这些古典芳泽的亲近成果可以从他前两本诗集《水之湄》、《花季》的古典色彩中看出来，他在第三本诗集《灯船》的《自序》（写于 1966 年）里追记《花季》时期的诗作时更直接说：

> 在这个试验里，我发觉到重新定义中国诗的可能性——我很自然地从唐诗宋词转开，费了将近一年的光阴专心圈点默读汉朝、三国和南北朝的作品。曹植、左思、陶潜、庾信、阮籍一班人对我的影响事实上远胜于少陵、太白。而更重要的是我（此）一时期对六朝文的醉心；我并无意写作骈文，但骈文的纯文本美证明中国语文最可观的延伸性，这是我到今天为止所能把握理解的任何外国文字所没有的。[⑥]

后来，在《抽象疏离下》一文中我们还可以看到他涉猎《左传》、《史记》、《后汉书》、韩愈诗、《红楼梦》、《水浒传》后转为现代诗创作的成果。[⑦]到了他留美读书、攻读博士，又跟业师陈世襄重读《诗经》、《楚辞》与六

---

① 杨牧《奇莱后书》，第 111—133 页，台北，洪范书店，2009。
② 张惠菁《杨牧》，第 84 页，台北，联合文学出版社，2002。
③ 杨牧《古典》，《一首诗的完成》，第 67—77 页，台北，洪范书店，1990。
④ 杨牧《闲适》，《一首诗的完成》，第 117—128 页。
⑤ 杨牧《发表》、《朋友》，《一首诗的完成》，第 175—184、185—196 页。
⑥ 杨牧《杨牧诗集 I》，第 610 页，台北，洪范书店，1989。
⑦ 杨牧《奇莱后书》，第 229—241 页。

朝、建安文学，[1]也跟汉学家卜弼德（Peter A. Boodberg）修习训诂学，以《尚书·武成》为题，撰写期末报告，每天与《尚书》、《尔雅》、《玉篇》为伍，[2]同时便也产生了《传说》中的《武宿夜组曲》[3]的诗作。[4]而因为徐复观、陈世襄之故，他也熟读《文赋》，并在两位恩师过世之后，取陈世襄的《文赋》英译，并以徐复观的《陆机文赋疏释初稿》为基础，写了《陆机文赋校释》一书。[5]此外，在诗作中，他甚至写《易经》[6]、论经学[7]、读魏碑[8]、记史事[9]。

除了广博深刻到令人惊讶的古典汉语之文史哲学涵养之外，在古典意识上，早在1962年，他在《花季》的《后记》里就说："我始终觉得自己是相当传统的。"[10]循此而下，杨牧在所有诗集序文、后记或散文中一直不断表明古典的阅读、吸收、转化对他的现代诗创作的重要性，例如在写于1975年的《瓶中稿后记》中他说："我为了自我锻炼，考验耐心，曾枯坐抄录《诗经》一遍，创作思维，当然大受初民声籁之影响。"[11]这种对古典的服膺是一生不变也不断、持之以恒的，例如1980年在《禁忌的游戏》后记《诗的自由与限制》一文中他说：

---

① 张惠菁《杨牧》，第114页。

② 杨牧《卜弼德先生》，《柏克莱精神》，第92页，台北，洪范书店，1977。

③ 杨牧《杨牧诗集Ⅰ》，第375—376页。

④ 详情可参考杨牧《武宿夜前后》，《人文踪迹》，第17—32页，台北，洪范书店，2005。

⑤ 关于此书之评论，可参考许又方《杨牧〈陆机文赋校释〉述评》，《东华人文学报》，第197—232页，2008年第12期。

⑥ 见《易十四行》，《杨牧诗集Ⅲ》，第78—80页，台北，洪范书店，2010。

⑦ 见《经学（梦游仪征阮大学士祠）》，《杨牧诗集ō》，第531—532页。杨牧于《瓶中稿·后记》中追记此诗创作背景："仪征阮大学士名元，乃一代大儒，我读其书，深深倾倒，诗曰梦游，乍看也近玄虚，但我萧瑟读经于异国之深夜，确实曾经悠然入梦，彷佛遨游于阮大学士祠，这种经验，当然很难与举世滔滔于反传统的现代诗人分享了。"见《杨牧诗集ō》，第623页。此外，又见《郑玄寤梦》，《杨牧诗集Ⅱ》，第226—230页，台北，洪范书店，1995年。

⑧ 见《饮酒诗兼呈恩绮借观郑文公碑全录》，《杨牧诗集Ⅱ》，第216页。

⑨ 见《她预知大难》——《五妃记》未完残稿之一，《杨牧诗集Ⅲ》，第264—266页；《施琅发铜山》——《五妃记》未完残稿之二，《杨牧诗集Ⅲ》，第268—270页；《宁靖王叹息羁栖》——《五妃记》未完残稿之三，《杨牧诗集Ⅲ》，第272—274页。

⑩《杨牧诗集Ⅰ》，第608页。

⑪《杨牧诗集Ⅰ》，第622页。

> 六七十年来的诗人之使用传统中国诗法，在平仄音韵和对仗意象的效法中，其实是一种健康自然的现象。譬如……欧苏不惮赋体之陈腐，步武前人，择其优者以用之。……宋玉悲秋，千古习之，纷纷芸芸，至欧阳修一篇短短的《秋声》，便无可继了。孔子叹逝水，屈原感人世离合之无常，早就成为中国文学的惯性反应，苏东坡以两篇澄清隽永的《赤壁赋》，化解所有的陈腔烂调，结束一场公案，开创新境界。宋人可以使用传统中国诗法的优点，我们又何尝不可？镕式改造，丰富现代自由诗的内涵和面貌。①

观诸杨牧后来诗作与诗论、散文、访谈，我们可以看到这种将古典“镕式改造”的铸古为新的古典意识，以及蕴藏其中的强烈创新精神。

二、杨牧的乐府情怀

在杨牧的中国古典情怀之中，最特别的、与一般诗人最不相同是他对乐府诗的情有独钟。早在1969年他就写下《将进酒四首》②，题下引了汉铙歌十八首第九首的《将进酒》：“将进酒，乘太白。辨佳哉，诗审博。放故歌，心所作。同阴气，诗悉索，使禹良工观者苦。”③可见他有意学唐人以乐府古题自作新词，不过四首诗或者辞意隐匿过度（如第一首《逃逸之歌》），或者典故无从得知（如第二首《忠臣藏》），或者诗意无法聚焦（如第三首《白露海关》、第四首《信天翁夜肆》），并不是成功的作品。

1975年，杨牧再写《白头吟》④，仍以乐府古题自作新词，摆脱所有古辞“闻君有两意，故来相决绝”的喜新厌旧之悲，以及唐人刘希夷古题新词中年华老去之悲，⑤而以一己生命发展史与中国文化生命发展史重叠并构，从第一节“最初总是觉得时间像是／淤积的池水有一份文明

---

①《杨牧诗集Ⅱ》，第510—511页。

②《杨牧诗集Ⅰ》，第377—383页。

③（宋）郭茂倩《乐府诗集》，第229页，北京，中华书局，1979。《乐府诗集》中“太白”作“大白”、“辨佳哉”作“辨加哉”、“诗审博”作“诗审搏”，疑杨牧误抄。

④《杨牧诗集Ⅱ》，第9—11页。

⑤《乐府诗集》，第599—603页，北京，中华书局，1979。

的忧伤／夜里体认春寒触动爆裂的肌肤／洪水汹涌而来而退，我终于／进入踽踽狩猎的旧石器时代”；历经第二节黑衣妇人的反战，进入新石器时代；到第三节战争与武器继续进化、政治权力与文明骄傲，进入铜器时代；到第四节，战争与武器仍继续进化，进入铁器时代；最后，在第五节，以“而这又是如何令人苍老的／时代，在我最式微的年份／西夷教士来朝，进贡一片玻璃／月光杯和透明晶莹的花瓶／当然还有令我自惭形秽的妆镜／对着它细数两鬓哗变的白发”的诗句收尾。全诗一方面隐喻自我生命的成长过程，从一开始面对时间感到文明的忧伤，到随波逐流，追寻人间技艺的锤炼成熟，最后难抵两鬓哗变的白发；同时一方面也隐喻中国文化生命发展史的光荣与挫败、强大与式微的过程。则小我之白头悲吟，正隐喻着杨牧对中国文化生命老去、式微之悲吟。这或许是杨牧留学、生活、教书于异国，面对全球局势诡谲不安的七〇年代，对小我与大我的思索与感慨。

1978 年，杨牧写下《向远古》，从李贺的《李凭箜篌引》切入，对古典诗作展开深情的融铸。李贺原诗为：“吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流。江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。十二门前融冷光，二十三弦动紫皇。女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。梦入神山教神妪，老鱼跳波瘦蛟舞。吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。”①杨牧之作如下：

是从来没有一个音符／如此绰约，可是默默无声／也许你本属于远古的韵律／曾经翩翩飞在多争执的年代／一朝厌倦了宫商嘈切，决心逸去／隐入被遗忘的乐府——／洁白绰约，你是昆山之玉／直到李凭中国弹箜篌／凤凰惊叫，乃悠悠醒来／不行兮夷犹／等候着

而那已经是石破天惊的第九世纪了／秋雨逗落在纷纷大朝代的末叶／你像音符一样醒来，轻轻吟哦／羞涩地温习着远古的韵律／歌声浮在洗亮的树叶上／飘飘闪烁的心事：历史／是一页再生的新谱

① 彭国忠注释《新译李贺诗集》，第 1—4 页，台北，三民书局，2008。

等候着，破碎的光影在现代／聚合，我听到一首无滞无碍的歌／走入我上邪无绝衰的乐府／为我的压卷诗定音／向远古[①]

第一节以"音符"为主角，第二节则说"你像音符一样醒来"，点出"音符"指的正是李贺。李贺（790—816）是九世纪人，他的《李凭箜篌引》是一首古题乐府（《箜篌引》又名《公无渡河》），所以第一节说此音符是"远古的韵律"，隐入被遗忘的乐府；此外，《李凭箜篌引》是《李贺诗集》的开篇第一首，所以第一节说直到李凭中国弹箜篌，此"音符"方才醒来。第一节的昆山之玉、凤凰惊叫与第二节的石破天惊都是李贺原诗的典故，杨牧用以赞颂李贺的人与诗之不凡；第二节杨牧说他"羞涩地温习着远古的韵律"，是因为《李凭箜篌引》是《李贺诗集》的第一首，自有少作不成熟的可能，但又说"历史／是一页再生的新谱"，可知杨牧对此诗的推重。到了第三节，所有前两节对李贺人与诗的描写都"在现代／聚合"，李贺的人与诗像一首歌，走入杨牧的乐府诗，为他的诗定音，杨牧以典雅庄重的语言，祭仪般的写下这古典走入现代混融为一的经验，《向远古》遂成为一首融铸古诗、再现新境的最佳见证。而最特别的是，《向远古》本身虽然不是一首乐府诗，但从诗中，我们却可以看出他对乐府的独特爱悦。这种独特的乐府情怀，开启了日后杨牧对现代乐府诗的进一步创作的契机。

三、对"乐府诗"的融铸再创

1986年，杨牧出版《有人》诗集，[②]在五辑作品中，第四辑题名为"新乐府"，内收《出门行》、《大子夜歌》、《乌夜啼》、《大堤曲》、《巫山高六首》、《关山月》、《行路难》、《班吉夏山谷》八首诗，[③]在诗集的后记《诗为人而作》中他提到了这一辑内的部分作品：

《关山月》仿咏怀古迹体，《行路难》想要再造少陵《北征》和义山《行次西郊》的感概，就那特定的地点，揣摩一点切身的现实，渲染想象。《班吉夏山谷》是阅报失神即刻写下的作品。那

① 《杨牧诗集Ⅱ》，第203—204页。
② 杨牧《有人》，台北，洪范书店，1986。
③ 《杨牧诗集Ⅱ》，第435—477页。

> 年三月间，占领阿富汗的苏联军队发动大规模的春季攻势，班吉夏山谷一役，阿富汗游击队死伤枕籍。我想到一个早已失去联络的阿富汗朋友。乐府诗固然没有这个题目，但既然它是“为事而作不为文而作”的，乃尝试归之于新乐府辑中。[①]

从辑名“新乐府”，再从这些叙述推估，杨牧取法唐代元白新乐府的心迹是很明显的；当然，杨牧“新乐府”之命名是很宽松的，因为八首里面只有《班吉夏山谷》是因事立题，其他七首题目都是古题。不过，“新”字在杨牧应该只是“现代”、“新创”的意思，他试图以古代的乐府精神、题目写作当代的新形态乐府，延续古典乐府之生命，并藉以开拓新的现代诗领土，所以这样的宽松我们应该是要正向看待的。在讨论这一辑诗之前，我们必须先看看一首因事立题的《悲歌为林义雄作》[②]组诗。

“新乐府”中的诗作产生于1981—1984年，《悲歌为林义雄作》则写于林宅血案发生的隔月——1980年3月，当时远在美国的杨牧写下此诗，以表心中的痛切悲愤，题下引“远望可以当归”一句，并注明“汉乐府”，首次体现了新乐府“因事立题”[③]、“雅有所谓，不虚为文”[④]的精神，同时也暗暗以此诗远望故乡的伤心地与伤心人，作为他亲身归慰、亲自祭吊的代表。诗共两首，第一首以极悲愤、不忍的笔调，写下第一个诗节：

> 逝去的不祇是母亲和女儿
> 大地祥和，岁月的承诺
> 眼泪深深涌溢三代不冷的血
> 在一个猜疑暗淡的中午
> 告别了爱，慈善，和期待
> 逝去，逝去的是人和野兽
> 光明和黑暗，纪律和小刀
> 协调和爆破间可怜的

---

①《杨牧诗集II》，第528页。
②《杨牧诗集II》，第478—481页。
③ 朱金城《白居易集笺校》，第2789页，上海，上海古籍出版社，1988。
④ 冀勤点校《元稹集》，第277页，北京，中华书局，1982。

差距。风雨在宜兰外海嚎啕
扫过我们浅浅的梦和毅力

字字指向事实，句句血泪交织，正是地道的乐府精神。第二个诗节结束时，杨牧说："上一代太苦，下一代不能／比这一代比这一代更苦更苦"，民主的代价何其昂贵、残酷，竟然要以不相关的家人——老母亲与小女儿——的生命作为牺牲品！在第二首，杨牧感叹"知识的／盘石粉碎冷涧，文字和语言／同样脆弱"，但作为一个知识分子、作为一个诗人，能作的也只有如此了，他"祈求／请子夜的寒星拭干眼泪／搭建一座坚固的桥梁，让／忧虑的母亲和害怕的女儿／离开城市和尘埃，接引／她们（母亲和女儿）回归／多水泽和稻米的平原故乡"，在结尾处，杨牧以类似第一首结尾处的手法，用近乎脆弱的迷乱、近乎祭歌的反复回绕的语调，不断重复变奏"回归／多水泽和稻米的平原故乡"，希望在反复回绕的祈求中，引领亡者回归她们永远的平原故乡。

以"新乐府"的精神来看，《悲歌为林义雄作》无疑是一首杰作，但此诗从未收入任何单行本诗集，一直到1995年杨牧诗集合集《杨牧诗集II》出版才收在同一性质的八首"新乐府"之后，或许是因为当年政治情势过于敏感之故。

1981年以后，杨牧陆续写下"新乐府"中的作品。先是1981年7月的《大堤曲》（页447—449），题下引李贺《大堤曲》中的一句"今日菖蒲花"。《大堤曲》原为《乐府诗集·清商曲辞·雍州曲》的一首，唐代的张柬之、李白、李贺等人都以古题作新辞，[1]李贺《大堤曲》的最后两句为"今日菖蒲花，明朝枫树老"，原意为欢场女子担心容颜迟暮之叹，杨牧以同题演绎诠释，补足细节的想象，得其神髓。第一节他写诗中的女子：

头发稍稍长了些，微鬈
如昔日菖蒲的花蕊
双眉依然是细小温柔
随时因为快乐而皱蹙
眼睛摇荡如招唤的灯火

①《乐府诗集》，第704—706页，北京，中华书局，1979。

所有想象和追寻
都在其中燃烧，焚尽
心中最后一滴幻与真

细腻而典雅、美丽而动人、单纯而诗意；其中“如昔日菖蒲的花蕊”一句同时点出题下引诗“今日菖蒲花”。第二节的“夕阳飞照大堤如彩缎”一句点出诗题《大堤曲》，最后五行“然后不知道为甚么／就将所有的诺言遗忘／醒来在陌生人的镜前／蹙眉微笑，四肢有些衰弱／‘恁地憔悴只因梦中人’”则写活了欢场女子单纯的无情、楚楚可怜的柔媚。杨牧《大堤曲》之作，切合古题本身的意味与趣味，表现民歌的本色风貌。

1982年，杨牧写下“新乐府”中的《乌夜啼》（页443—446）、《关山月》（页461—463）、《行路难》（页464—473）。《乌夜啼》为《乐府诗集·清商曲辞·西曲歌》的一首，白居易以此题作有一首：“城上归时晚，庭前宿处危。月明无叶树，霜滑有风枝。啼涩饥喉咽，飞低冻翅垂。画堂鹦鹉鸟，冷暖不相知。”[①]杨牧《乌夜啼》题下即引白居易诗中“月明无叶树，霜滑有风枝”两句。白居易诗意在悲悯弱势，杨牧诗传承其意，悲悯因政治上的坚持与正义而受害的另一种意义上的弱势者，虽然他在诗作中隐匿细节，但从诗中反复出现“惟爱和政治／能拯救你的灵魂”，我们仍然可以寻觅出一些线索。陈芳明（1947—　）在回忆他与杨牧几十年交游的《昨夜雪深几许》一文中说：“杨牧的《有人》……完成于上世纪八〇年代的这册诗集，主题非常沉重，却辅以婉巧丰饶的意象，渲染着一种回荡缠绵的氛围。”[②]“沉重”之意，指的便是对台湾社会现实的呼应与批判，杨牧在此诗集的“后记”里也交待了一部分诗作的“现实”背景（如前引诗集后记《诗为人而作》）。杨牧此诗作于1982年6月，隐隐呼应1979年美丽岛事件、1980年林义雄（1941—　）灭门血案，以及此下台湾社会、政治的巨大变化，甚至以当时他与陈芳明之交情，亦不无影射、悲悯陈芳明亡走海外、有家归不得之可能，正如夜啼之乌不得入栖室内（回归台湾），只能宿露餐霜（漂流海外）。这样的推论，我们可以从诗作第二节“其始也迢迢遥遥／如胡笳偶然飘过／前代的草原，如号角／自异国

① 《乐府诗集》，第47卷，第694页，北京，中华书局，1979。
② 陈芳明《昨夜雪深几许》，第134页，台北，INK印刻出版公司，2008。

板荡旋回”、第三节“节制，坚忍，强持／历史一如／那年秋天／成熟的／果实／含着无限／悲悯和同情”与第五节“惊涛和着／狼嗥”的文字得到一些隐隐约约的呼应。而整诗首的诉说、悲悯与隐藏的批判、声音的隐喻，正如不受欢迎的乌鸦之夜啼一样，徒留悲鸣，这也正是诗题《乌夜啼》的隐喻指涉。

《关山月》（页 461—463）为《乐府诗集·横吹曲辞·汉横吹曲》的一首，古题本意“伤离别也”，杨牧题下所引的翁绶“光分玉塞古今愁”一首最后两句“况是故园摇落夜，那堪少妇独登楼”也是此意。[①] 第一节里，杨牧铺陈一个战争的背景；接续这个背景，第二节他很自然的发展出“箭矢徒然铮鏦，干戈静处／依然覆着许多白露寒霜／征人的眼神疲惫，茫然／鹳鸣于垤，闺中的叹息……”这样的情节，于是带出第二延续到第三节的隐隐批判与幽幽叹息：

……，远方
阴风断续在女墙外穿梭

在闺里闺外穿梭
低飞过枯草和乱石
愚昧的烽火台
月下悄悄抖索
檄文，铁蹄，冲突
腐朽的铠甲，白骨，刁斗
在刁斗的余音里，小雷流荡

“愚昧”、“腐朽”是对人类自私、贪欲、残暴的批判，阴风穿梭于闺里闺外、刁斗余音、小雷流荡则是叹息。杨牧说他写《关山月》是“仿咏怀古迹体”（见前引诗集后记《诗为人而作》），全诗旨趣大抵与他写《大堤曲》一样，在不离古题之本事、本意下，发展之、增益之，以一个乐府古题的历代追咏、续作者的身分，使得乐府古题内容更加丰富，表达更为细腻，想象更为活泼，生命更为畅旺。

《行路难》（页 464—473）为《乐府诗集·杂曲歌辞》的一首，所

---

①《乐府诗集》，第 23 卷，第 334、339 页，北京，中华书局，1979。

言多“世路艰难及离别悲伤之意”，杨牧题下所引卢照邻“君不见长安城北渭桥边，枯木横槎卧古田”一诗则转为繁华转眼成空、岁月一去不回之慨，[①]到了杨牧笔下，则用以写他 1981 年中国之行的见闻感怀，诗作长达 128 行。杨牧在诗集后记《诗为人而作》中说：“《行路难》想要再造少陵《北征》和义山《行次西郊》的感概，就那特定的地点，揣摩一点切身的现实，渲染想象。”（见前引）杜甫《北征》[②]写他从凤翔回鄜州省亲沿途所见所想，尤其是遍地残破、白骨荒野，更是不忍；李商隐《行次西郊作一百韵》[③]则写他自梁（汉中县）还秦（京师）经过京师西郊所看到的“依依过村落，十室无一存”的残破景象。杨牧在文革后五年到中国，看到的中国虽不至于如少陵和义山所看到的中国一样，但诗的开头三行“一辆驴车困顿地滑下街心／我站在黄土巷口，张望着历史／看到一羣影子扭曲在红墙上”所描述的，仍然不免使他“不免在秦中自古的夕阳里抖索”。他写起中国曾有的盛世：“我在塔前落魄地搜寻着，辨认／一些遥远的年号，漫漶的字迹／他们曾经结伴来过，在春日里／薄醺的才具和华丽的衣裳，人生／得意马蹄急，讨论应制诗的涵蕴／挑剔新科榜首的门第……”，但当下他所置身的却是：“我专心倾听着，张望着，想辨认／一点声息，把握古城的脉博／苍黄黝黑但永不死灭的面貌／想穿过夜色勾划黎明，寻找／盘庚流浪通过的地平线／黄土高原上幽微的火种／西伯戡黎留下的灰烬，沿途／宿命的白骨，残落在黍稷田里／那是吸尽漂杵的血流的土地／曾经肥沃如家乡，如今干燥／枯裂，在无数的杀伐和惊雷之后／在愚昧，骄纵，和冷漠里／这是一片沉寂的揶揄”，这是他失望的中国。

此外，为了强化乐府本色味道，杨牧在诗中三次使用“君不见”开头的古典语言：“君不见慈恩寺塔风凄迷／鬼匿神藏诗魂啼”、“君不见灞水西头乌云急／官道冥冥柳条湿”、“然而君不见／君不见长安城北渭桥边／行人彳亍欲晓天，昔日／千骑骄骁处，惟今寒／雾藏野烟。君不见”。第三次使用时已是诗的结尾处了，最后一个“君不见”，有头无尾，但音色、诗意却绵绵不绝。《乐府诗集·杂曲歌辞》所录的《行路难》多以“君不见”开头，杨牧刻意保留这样的传统，强化此诗的乐府

---

① 两段引文分见《乐府诗集》，第 997、1004—1005 页，北京，中华书局，1979。

② 杨伦《杜诗镜铨》，第 159—164 页，台北，华正书局，1986。

③ 叶葱奇疏注《李商隐诗集疏注》，第 661—669 页，台北，里仁书局，1987。

血缘。

杨牧此诗，以唐人古题新词的作法，在音色与语气上既传承了乐府古题的韵味，在书写的企图与内容的宽阔、指涉的深度上则有传承亦有创新，他以古题写当代，使乐府的诗歌生命继续传递，也使文学缩写历史的功能得以绵延。

1983年，杨牧写了《大子夜歌》（页438—442）与《巫山高 Mount Rainier 1983》（页450—460）两首。《大子夜歌》见于《乐府诗集·清商曲辞》中的"吴声歌曲"，[1]杨牧之作写女子对情人的爱恋，颇得古乐府风味，不过相较于前举诸首，诗意较为淡薄。《巫山高》见于《乐府诗集·鼓吹曲辞》中的汉铙歌与宋铙歌，[2]杨牧之作，以《尼》、《巫》、《后》、《伎》、《博士》、《侠》、《仙》七首的组诗形式出之，用以形容比拟 Mount Rainier 的七种风情，虽然内容与《巫山高》古题古辞完全无涉，与题下引诗'楚客词章原是讽，纷纷余子空嘲弄——范成大"亦无任何关系，不过新乐府亦不排斥"模象物色"[3]，所以致之于此，以杨牧原先命名的取意，亦无不妥；不过，不可否认的，这首组诗的语言、风格同时也不具备乐府风味。相对于杨牧其他"新乐府"之作，这两首是比较不成功的。

"新乐府"的最后两首是写于1984年的《出门行》（页435—437）与《班吉夏山谷》（页474—477）。《出门行》见于《乐府诗集·杂曲歌辞》，杨牧题下所引"我欲横天无羽翰"为孟郊两首《出门行》的第二首，其中"美人相思隔天阙"中的"美人"意指国君，与第一首一样，主旨都是悲其不遇。[4] 不过杨牧的《出门行》采取类似《将进酒四首》的书写策略，隐匿细节与主题，只能从字面上得知女子即将远行，此外一无所知。与《将进酒四首》一样，这并不是成功的乐府书写。至于《班吉夏山谷》，既是因事立题的新乐府，便拥有自由发展的空间，杨牧在诗题下以括号说明：为纪念一位阿富汗朋友而作。他曾经对我说："班吉夏山谷美得像中国女子的眼睛。"整首诗便以这位阿富汗朋友的语气展开：

---

①《乐府诗集》，第45卷，第654页，北京，中华书局，1979。

②《乐府诗集》，第228、238—243、288页，北京，中华书局，1979。

③ 见元稹《叙诗寄乐天书》，冀勤点校《元稹集》，第353页，北京，中华书局，1982。

④《乐府诗集》，第61卷，第890页，北京，中华书局，1979。

在班吉夏山谷／当春天随我的族人撤退了，我们／知道敌人和豪雨一样都在高原上／集结。我们知道因为我们曾经／穿戴濡湿的布衣帽奔跑于／泥泞的草原和街道：春天／属于我们，夏天也属于／我们，班吉夏山谷的岁月／属于我们。在班吉夏山谷当春天／暂时离去，草木比去年长得更好／或许是硝烟和毒气的／滋养，战争的缘故——／而我还是听得见族人游走的足音／零星的枪声不断，狙击于／正午，黄昏，黎明

他们在班吉夏山谷布置了／占领军总部和无数的哨岗／红军在村庄里外结伴巡逻／我的族人沉默地观看／并且锯着木头，剥着豆／在井边汲水，燠热的空气里／忽然拔起婴儿的哭声／我的族人在屈辱中工作／在哭声里活。他们没有泪／干燥的班吉夏山谷／盘旋着三两只鹰／蛇在岩石和沙砾间流窜，蜈蚣和／蜥蜴吮尽死者身上最后一滴血

大半，我大半族人在班吉夏山谷／在通向安德拉布的狭路间埋伏／他们趁浓密的夜色摸近敌人的／营盘，紧靠着童年放牧的故乡／并且点发一些火箭，攻击／占领军的车队，时常是在／破晓以前，炮声撕裂沉睡的大地／他们没有番号，在干燥的／丘陵和矮树林中奔跑／直升机的螺旋桨由远而近／机关枪扫射我们放牧的草原／如豪雨打过梦境，然而／春天将属于我们，夏天也属于／我们，当草木越长越茂盛／羊羣还要和我们的孩子一样的／在哭声中长大，充满这属于／我们的，完全属于我们的／班吉夏山谷

杨牧曾谈到此诗的写作背景：“班吉夏山谷一役，阿富汗游击队死伤枕藉。我想到一个早已失去联络的阿富汗朋友。乐府诗固然没有这个题目，但既然它是“为事而作不为文而作”的，乃尝试归之于新乐府辑中。”（见前引）此诗之作，与《悲歌为林义雄作》一样，完全一空依傍，全诗以这位阿富汗朋友的语气反复诉说即使战争蹂躏、即使屈辱艰困、死亡遍地，我的族人绝不屈服，春天属于我们，夏天也属于我们，班吉夏山谷的岁月也将永远属于我们。杨牧读报而起意，遂以他同情悲悯的诗笔，以新乐府即事成文、因事设题的精神，写下这悲悯弱小、批

判强暴的现代新乐府诗。

四、持续创作的现代新乐府

“新乐府”辑之后，杨牧在《有人》之后的诗集中，仍陆续写作现代乐府诗。1989年冬天，在《完整的寓言》中，他写下《去矣行》①，在诗的末段他说：

> 去矣去矣我在书箧中寻觅
> 这乐府古题，从来不曾忘记
> 可是它似乎不在书箧只存在我的心
> 风是一个失去身分的后现代主义
> 登堂入室看我疾书如魔力之孩提

歌、行、曲、引本来就是最常见的乐府诗题，再加上最后一个诗节的自述，杨牧刻意为文、创作现代新乐府的用心便显得更加清晰了；如果再加上杨牧在此诗史无前例的押了甚多韵脚（45行诗里有24行押了ㄧ、ㄩ韵，在现代汉语里ㄧ、ㄩ两者可视为同一个韵脚），造就了歌谣的风格，则其创作现代新乐府的企图心便更加积极了；而“这乐府古题，……／它似乎不在书箧只存在我的心”的夫子自道，也可以再提供另一个确切的左证。

《去矣行》整首诗以风为媒介，贯串起所有已经遗忘的记忆，这记忆，杨牧以第四节“蕃茄花开，于是，于小园的天空／乖巧多汁微酸而甜蜜”的具体形象、味道，以及第六节“总是那么迷惘的如秋之夕／听大王椰子剥落一巨大的组叶／这其中自当有些讯息，关于／荣枯，时间，别离”的巨大声音与感悟加以形容，使得“记忆”鲜明无比，不再是个人的、遗忘的，而是可以感染他人的、当下实存的；然后在第七节，以近乎民歌、全部押韵的诗行，让风把记忆拉回到当下现实：

> 那是风他长久的游戏
> 趁你凝神时将幕色高高挂起
> 他穿梭水梨栽培场和自动车工地

① 《杨牧诗集 III》，第52—55页。

感伤诗派的探子吧他在窥探你：

我灯下默默对茶的人一清如菊

“我灯下默默对茶的人”其实是诗中的“我”，也是诗中的“你”，整首诗是自己与自己的心灵对话。风把暮色挂起、并唤回所有的记忆，于是在当下现实，这些记忆鲜明得就像坐在我对面与我对茶的人一样。“一清如菊”是诗中杨牧的自我形象，也是他诗作的“文字的韵律”。整首诗描述一段自我追寻的经历：过去之我去矣，徒留记忆，而这记忆成为文字的韵律，保留在乐府的古题里，从来不曾忘记，当风串起这记忆，我乃疾书如魔力之孩提，《去矣行》便是这疾书的成品，便是这存在我心的乐府。

1994年，在诗集《时光命题》中，杨牧再度写下《子夜》[①]一诗，表达寒冷的子夜、梦中的焚城、流浪与探索。“子夜”一题并不直接是《乐府诗集·清商曲辞·吴声歌曲》中的《子夜歌》、《子夜四时歌》、《子夜春歌》、《子夜冬歌》、《大子夜歌》、《子夜变歌》、《子夜警歌》之类的乐府诗，但诗中说：“你迟缓的心试图追踪那铙歌”，所以这首诗试图追踪类似于《去矣行》的“不在书箧只存在我的心”的乐府精神与气味，可以视之为因事立题的新乐府。

在最新的诗集《介壳虫》中，杨牧又有二首现代乐府诗，分别是写于2002年的《子夜徒歌》与写于2005年的《自君之出矣》。[②]《子夜徒歌》与《子夜》一样，可以视之为因事立题的新乐府，诗中语意隐蔽，但在四首组诗中，从第三首“雀鸟喧噪犹如敌阵蔽天的／弓矢可想而知……／蚊蚋随腐烂的死兽漂流／那气味分明就是他反战的理由”等诗行中可知，整首诗指涉的仍是乐府诗中最常见的战争议题，而从第四首最后四行来看：“或许在远方／坚守一个无所谓的据点／或许在回家的路上，惊讶／想象里有人比屋漏痕瘦”，所暗示的便是因战争而起的生离、死别、闺恨与归恨。从题材与内容、氛围来看，仍是富于乐府意味的。

至于《自君之出矣》则为乐府古题，见《乐府诗集·杂曲歌辞》[③]，所写皆闺中之思，杨牧的《自君之出矣》从“且交给多情的妇人解析”

---

① 《杨牧诗集Ⅲ》，第190—191页。

② 二首诗分见《杨牧诗集Ⅲ》，第428—431、406—407页。

③ 《乐府诗集》第69卷，第987—990页，北京，中华书局，1979。

一句可知，所写近乎古典趣味，乐府本色。

五、结论

到2005年为止，杨牧以乐府诗为题材的诗作总计29首，是台湾现代诗人中数量最多的，再加上他自1969年便开始创作现代乐府诗，时间跨度将近四十年，我们可以清楚的看到杨牧心中的确存有相当鲜明的乐府情怀。杨牧的乐府书写多数以古题乐府或新题乐府之旧题为题，指涉其可能的想象、内蕴、本事，其具体内容与诗中意欲阐发的精神、感怀有些是充满古典风味的，有些则完全是现代的，少部分的乐府书写则是秉持因事立题、雅有所谓的原则自作新题，并凸显讽喻性、时事性的新乐府精神，用以评议时事，并标示以“乐府”之名。杨牧对“新乐府”一名的使用并不严格遵守其原来的古典定义，他常常将以古题乐府为题的现代乐府诗作也称为“新乐府”。以杨牧对古典文学之深厚修养当不至于不知道“新乐府”一名的古典定义，细究其创作理路与理念，其所谓“新”，当为“现代”、“新创”之意，所谓“新乐府”，当即为“现代乐府”之意。他试图以古代的乐府精神、题目写作当代的新型态乐府，延续古典乐府之生命，并藉以开拓新的现代诗领土，所以这样的宽松我们应该是要正向看待的。作为英美文学专家与欧洲中世纪文学专家的现代诗人杨牧，其取法古典乐府而立意撰作的现代新乐府显得意义非凡，尤其是在乐府诗史的新发展与现代汉诗的新内涵、新生命上，有值得古典乐府研究者与现代诗学研究者一起关心的巨大价值。

作者简介：丁旭辉，台湾高雄应用科技大学文化事业发展系教授。

论汉乐府诗与地域文化的关系

◇李　俊

提要：汉代的乐府艺术是在广泛收集民间歌乐资料的基础上，由专门的乐府机关选择整理而形成的。在这一过程中，不同地域的原生特性所发挥的作用不同。楚歌和楚乐在南北文化交流和汉王朝的文化趋向中，渐渐被消融。受到两汉时期的北方政治文化本位的影响，汉乐府总体上表现出北方化的精神内涵和艺术风格。具体来说，齐鲁儒生和方士的郊祀制度和祭祀理念，直接影响了汉代郊祀歌辞的写作。燕齐方式的求仙思想和帝王的权势富贵相结合，成为求仙乐府诗歌的想象世界。燕赵中山之地的趋利民风，激荡着刺客游侠的豪强精神和美女佳人的倡乐热情，并随着豪强富贵向关中长安的运动，集中到王朝的政治中心地带，形成典型的西京特色。东汉时期，乐府诗仍然保持着对政治文化中心的依靠，转移到以洛阳为中心的中原地带，并且延续着西汉时期的乐府遗绪，也形成了具有东汉文化特色的诗歌内容。京洛之间也渐渐建立起文化和诗歌精神的照应。为五言诗的孕育及其在北方的发展，营造了氛围和基础。

关键词：乐府　地域文化

乐府诗的地域性质是复杂的，表现在不同的层面。首先它们的音乐来自民间地方音乐的收集和改造，这就使得它们不能不带有原生地的民间特性。其次，汉乐府的文学形式也比较多样，不同程度地显示着地域特色，如楚辞体就明显地属于楚国的文学样式，而诗经的四言体则流行于北方的中原，从秦汉时期的文献来看，五言和杂言的诗歌，也主要流行于北方。再次，汉乐府诗歌中表现的思想和它们得以产生的制度理念也是具有地方特色的，这些在汉代被有选择地加以运用，相互参酌交融。第四，乐府诗的功能决定了它的流行范围，也是有地域差异的，也就是说，它所接受的社会群体和区域，反过来影响它的价值标尺和艺术特色。这又和不同地区在当时的政治地位和文化品位，以及社区民风等种种因素相联系。总而言之，汉乐府诗的艺术因素、思想因素以及相应

的制度因素，在本原上都萌发于一些地方文化，而汉王朝又在乐府制度和乐府制作中采其所用，杂而和之，专门的人员参与创作，渐渐混淆和瓦解它们的地方性。但是另一方面，汉代的政治文化区域也不平衡，而汉乐府诗的发展和流传运用是要依靠朝廷的礼乐活动、社会民间的娱乐环境的，这样，它们又形成了新的地域性特色。总的来说，地域的走向越来越靠近王朝的政治中心，和由此辐射影响而成的文化商业区域。本文就是试图探讨乐府诗歌是怎样在其原生的地域特性被新王朝的政治需要和社会变迁所改变时归向王朝的政治中心地域的。

一

乐府诗歌艺术的源头是民歌，而民歌则是极具地域差异的一种文化现象。像《诗经》中搜集的十五国风，本质上是周代的民歌为主，各国之间风格存在很大差异，王化所及，政治兴衰，民风民生，都可以得到体现。汉代的乐歌从其发生的本源上来看，也是极其广博的。《汉书·艺文志》中记载除宫廷诸王所作歌外，记载："《吴楚汝南歌诗》十五篇。《雁代讴雁门云中陇西歌诗》九篇。《邯郸河间歌诗》四篇。《齐郑歌诗》四篇。《淮南歌诗》四篇。《左冯翊秦歌诗》三篇。《京兆尹秦歌诗》五篇。《河东蒲反歌诗》一篇。"又"《雒阳歌诗》四篇，《河南周歌诗》七篇。《河南周歌声曲折》七篇。《周谣歌诗》七十五篇。《周谣诗歌声曲折》七十五篇。《周歌诗》二篇，《南郡歌诗》五篇。"[①]我们相信这并不能反映当时声歌乐曲的全部，但是，已经可以看出其遍布吴、楚、齐、郑、关陇、河朔的广大的范围。《汉书·礼乐志》中所记载罢黜乐府成员的清单，其中涉及：邯郸、江南、淮南、巴俞、临淮、东海、楚、秦、齐、蔡等乐的鼓员和倡人。[②]《晋书·乐志》又中记载了

---

①（东汉）班固《汉书》第30卷，第1754—1755页，中华书局1997年6月。需要说明的是，这里所著录的歌诗，并不都属于乐府的范畴。这里仅仅旨在说明汉代音乐文学的采录之广。

②（东汉）班固《汉书·礼乐志》云："邯郸鼓员二人……江南鼓员二人，淮南鼓员四人，巴俞鼓员三十六人……沛吹鼓员十二人……东海鼓员十六人……楚鼓员六人……秦倡员二十九人，秦倡象人员三人，诏随秦倡一人……楚四会员十七人，巴四会员十二人，铫四会员十二人，齐四会员十九人，蔡讴员三人，齐讴员六人……皆郑声，可罢。"第1073页。

《巴渝舞》和得自西域的胡乐。[①]

但是，这些丰富的地方性音乐资源在其自然状态下的发展是缓慢而又有局限性的，其发展和推广往往要经过一种政治手段的选择和统治者个人好尚的提倡。西汉初年，政治制度延承秦制，但是统治思想废刑名而重黄老，不兴不作，于民休息。在音乐上，主要沿用秦的旧乐以满足当时的政治需要。《汉书·礼乐志》中记载："汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能记其铿锵鼓舞，而不能言其义。高祖诗，叔孙通因秦乐人制宗庙乐。"后世虽有改作，但"大氐皆因秦旧事焉"。[②]又因为刘邦本是楚人，好楚声，故而唐山夫人所作《房中祠歌》用楚声。[③]刘邦自己所作《大风歌》"令沛中僮儿百二十人习而歌之"。[④]当他为汉王起兵定三秦时，阆中人从为前锋，故而高祖用其

---

①（唐）房玄龄等撰《晋书·乐志》云："汉高祖自蜀汉将定三秦，阆中范因率賨人以从帝，为前锋。及定秦中，封因为阆中侯，复賨人七姓。其俗喜舞，高祖乐其猛锐，数观其舞。后使乐人习之。阆中有渝水，因其所居，故名曰《巴渝舞》。舞曲有《矛渝本歌曲》《安弩渝本歌曲》《安台本歌曲》《行辞本歌曲》总四篇。其辞既古，莫能晓其句度。"第693页。"胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹。有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京。惟得《摩诃兜勒》一曲，李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将。和帝时，万人将军得用之。魏晋以来，二十八解不复具存。用者有《黄鹄》《陇头》《出关》《入关》《出塞》《入塞》《折杨柳》《黄覃子》《赤之杨》《望行人》十曲。"第715页。中华书局，1998年3月。

②（东汉）班固《汉书·礼乐志》云："高祖庙奏《武德》《文始》《五行》之舞。孝文庙奏《昭德》《文始》《四时》《五行》之舞。孝武庙奏《盛德》《文始》《四时》《五行》之舞。《武德舞》者，高祖四年作，以象天下乐已行武以除乱也。《文始舞》者，曰本舜《招舞》也。高祖六年更名曰《文始》，以示不相袭也。《五行舞》者，本周舞也，秦始皇二十六年更名曰《五行》也。《四时舞》者，孝文所作，以明示天下之安和也。盖乐已所自作，明有制也。乐先王之乐，明有法也。孝景采《武德舞》以为《昭德》，以尊太宗庙。至孝宣采《昭德舞》为《盛德》，以尊世宗庙。诸帝庙皆常奏《文始》《四时》《五行》舞云。高祖六年，又作《昭容乐》《礼容乐》，《昭容》者犹古之《昭夏》也，主出《武德舞》。《礼容》者，主出《文始》《五行》舞，舞人无乐者，将至至尊之前，不敢以乐也。出用乐者，言舞不失节，能以乐终也。大氐皆因秦旧事焉。"第1044页。

③（东汉）班固《汉书·礼乐志》云："又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》，至秦名曰《寿人》。凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。"第1043。

④（东汉）班固《汉书·礼乐志》云："初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐。醉酒欢哀，作'风起'之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙。皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。"第1045。

乐舞为《巴渝舞》。总之，当高祖文景之时，朝廷和社会对音乐的需求并不十分强烈，所以，在秦旧乐的格局上，配合少量的楚风，就可以满足。这种状况到汉武帝时发生了巨大的变化。武帝时任用儒生和方士，大兴郊祀之礼，与此相应，音乐之事也受到极大的重视。原来掌管雅乐的机构——乐府，在职能上得以扩大和调整。《汉书·礼乐志》云："乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以和八音之调，作十九章之歌。"又张骞通西域得胡乐，李延年因之更造《新声二十八解》为武乐。武帝本人又喜好张大功业，经常游猎宴享，乐府在掌管郊祀之乐以外，也为皇家的娱乐服务。乐府，才在音乐、娱乐和文学之间建立了积极关系，在朝廷政治的音乐应用和个人享乐两个方向上发挥作用。此外，音乐的性质也有所变化，在原来沿用秦朝旧乐的基础上，又采编了赵、代、秦、楚的地方性风调。以秦、赵、代之音为中心的北方音乐和以楚乐为中心的南方音乐为主要成分，又参酌其他域外曲调的汉代音乐体系在渐渐的形成。

但是，各种音乐成分在交互融合的过程中，所发挥的作用和所占的比重似乎是不平衡的。从前文所引《汉书·艺文志》的记载可以明显地反映出来，以关陇、河朔之地为中心的北方音乐形式占有更高的比重。这其实也反映了汉代统一以后南方楚文化和北方文化交融的具体形态。由于在秦的统一战争之中，楚国的文化遭到严重的破坏。汉高祖虽然是楚人，好楚声，但是他的文化程度并不高，对于楚乐的修养也不能和楚国强盛时期的贵族相比。跟随他的沛县旧部，也都是些出身较低的人，似乎并没有表现出对楚风的特殊爱好，反倒是项羽在垓下听到四面楚声之后，瓦解了军心。其次，汉代虽然也采用楚声来创作郊祀和宗庙之乐，但是，这些祭祀和礼制方式是依靠秦的旧制度和齐鲁文化的基础形成的，所以，在艺术的形式和性质上就对原来的楚乐有所改变。唐山夫人所创作的《房中祠乐》是用楚乐的，但是，在文字的形式上看不出在屈原《九歌》中所反应的楚辞风格，而变为四言为主、歌功颂德的典重文字。后来李延年等人所作的用于郊祀的十九曲，也是参用了楚乐的，但是，在歌颂的天地四时、日月运行和天马白麟等符瑞功德的作品中，除个别地方的描写还可以看出楚辞的一些影响以外，几乎都是一些阴阳家的理论和想象。楚文化在汉代的渐渐式微还因为它和汉代的统治思想之间存在矛盾。汉文化在前期重黄老，武帝后重用儒术，杂以刑

名。黄老崇尚质朴，反对华饰，儒术重礼制、经术和诗教。汉代经常有人出来反对郑卫之声，而提倡雅乐。[1]作为楚文化的代表，楚辞在汉代初期，还受到贾谊、司马迁和刘安为代表的一部分人的爱好，给了很高的评价，这也是极富个性化的态度。后来由于儒家诗教和政治伦理观念的强化，到东汉时期，屈原的作品虽然在艺术上还可以得到肯定，但在思想倾向和表现的方式风格上就屡屡遭到批评。[2]同时，楚辞也渐渐地不能为一般人所了解，能为楚辞便是才能的表现。所以，吴人朱买臣等人因为能讲楚辞受到重用，汉宣帝时"征能为《楚辞》九江被公，召见诵读"，[3]后来者更是能知其义而不能言其声了。总之，从这里就可以明确地看到楚国的文艺在汉代的统治思想和文化趋向中衰变的命运。

此外，我们相信楚乐的衰落并不是从汉代开始的，从屈原宋玉的辞赋作品中见于记载的楚乐，至少在汉以前就已经不得其详了。所谓《阳春白雪》和《下里巴人》就是一例。所以，后来的辞赋作品中提到的楚乐几乎都是以古乐传说作为典故使用的，就像后代的辞赋在沿袭屈原和宋玉的作品形式一样，也继续沿用着他们的语言和陈设，凝结着楚文化经典的风貌。如《楚辞补注·招魂》中云："《涉江》《采菱》，发《扬荷》些。"[4]又"宫廷震惊，发《激楚》些。"枚乘在《七发》中云："于是乃发《激楚》之结风，扬郑卫之皓乐。"[5]《上林赋》中云："郢郢缤纷，《激楚》《结风》。"《淮南子》中也多次用到这些乐名，这显然和淮南王刘安及其门人的楚文化背景有关。傅毅《舞赋》中假托宋玉对楚襄

① (东汉) 班固《汉书·礼乐志》云："是時，河间献王有雅材，亦以为治道非禮乐不成，因献所集雅樂。天子下大乐官，常存肄之。岁时時以备数，然不常御，常御及郊廟皆非雅声……至成帝时，谒者常山王禹，世受河间乐，能說其义，其弟子宋曅等上書言之。"第 1071 页。

② 扬雄在《法言》中云："或问'屈原、相如之赋，孰愈？'曰'原也过以浮。'"并继承《离骚》的形式，作了《反离骚》来纠正离骚中的思想。班固《离骚序》中云："昔在孝武，博览古文。淮南王刘安雅叙《离骚传》，以《国风》好色而不淫，《小雅》怨诽而不乱，若《离骚》者，可谓兼之。蝉蜕浊秽之中，浮游尘埃之外，皎然泥而不滓，推此志，虽与日月争光可也。斯论似过其实。……今若屈原，露才扬己，竞乎危国群小之间，以离谗贼。然责数怀王，怨恶椒兰。愁神苦思，强非其人。忿怼不容，沉江而死，亦贬絜狂狷景行之士。"云云。

③ (东汉) 班固《汉书·严朱吾丘主父徐严终王贾传》，第 2821 页。

④ 据洪兴祖《楚辞补注》，此《扬荷》就是《阳阿》，又作《扬阿》。

⑤ (南朝梁) 萧统编《文选》第 34 卷，第 1567 页，上海，上海古籍出版社。

王问："《激楚》《结风》，《扬阿》之舞。"[①]都在沿袭着同一种风气。

汉乐府中的"楚调曲"，见于记载的有《白头吟》，据说是卓文君为司马相如将聘茂陵女为妾而作。此曲或出于楚乐，但是从为茂陵女而作看，已经不再是楚歌的原旨了。再加上诗中云："躞蹀御沟上，沟水东西流。"明显作于京城的环境中。又有《泰山吟》、《梁甫吟》，梁甫本是泰山附近的一座小山，所以，《乐府诗集》中引用李勉《琴说》记载："梁甫吟，曾子撰。"[②]《琴操》中更说它是曾子困于泰山下思念父母所作。《乐府解题》以为皆言人死精魂所归，和《蒿里》《薤露》是同一性质的作品。而《薤露》《蒿里》据说出于田横门人，虽然不一定可靠，但是其产生于齐鲁之地的文化环境，当是有一定根据的。再加上诗中云："步出齐城门，遥望荡阴里。"所用典故即晏子二桃杀三士的故事。从题目本身可以反映出，这两首"楚调曲"也是在原楚乐的基础上受到齐地文化的影响而成的。[③]又有《东武吟行》，《乐府诗集》中引用《古今乐录》云："左思《齐都赋》注云'东武泰山，皆齐之土风弦歌呕吟之曲名也。'"又引《通典》云："汉有东武郡，今高密诸城县是也。"[④]则干脆将这些"楚调曲"看作是齐地的风调了。又有《怨诗行》，《古今乐录》记载此曲起于卞和被刑，抱玉而作，则当是出于楚乐了。但是汉乐府古辞所传者，大抵是人世不永的时命之叹，和前面的《泰山》《梁甫》都是一个意思。而且诗中云"齐度游四方，各系泰山录。人生乐未央，忽然归东岳"，也是受到齐地歌诗基本主题的影响而成的。班婕妤所作《怨歌行》，改用为表现君恩不永的愁怀抒发。总之，楚乐作为汉乐府的一个基本的音乐来源，在汉文化立足于北方经史传统而成长的过程中，渐渐地被吸收改造到具有北方风土特点和文化情志的音乐艺术中去。

楚乐作为一种富有南方文化特色的艺术，虽然在汉代初年得到了统治者的喜爱和提倡，但是渐渐在汉文化的整合中消融了。这一点在其他文学创作中也有所表现。首先，作为在楚乐的艺术氛围中成长起来的楚辞，在脱离了新鲜的音乐环境以后，更加纯粹地发展为一种固定的文体，

---

①（南朝梁）萧统编《文选》，第 17 卷，第 795 页。

②（宋）郭茂倩《乐府诗集》第 41 卷，第 605 页，"相和歌辞十六"，北京，中华书局，1998。

③（梁）萧统《文选》中有宋玉《对楚王问》，其中云："其为《扬阿》《薤露》，国中属而和者数百人。"可见，《薤露》一曲，确是楚乐。

④（宋）郭茂清《乐府诗集》，第 41 卷，第 608 页。

而且在亦步亦趋的模仿中继续创作活动。其次，受到楚乐影响的楚歌，在汉初是一种比较新鲜的艺术形式，如项羽的《垓下歌》和刘邦的《大风歌》都是这方面的典范作品。后来，汉武帝时期，也出现了一些楚歌体的创作，如乌孙公主的《悲愁歌》和李陵的《别歌》。汉武帝本人在游幸的过程中也写作了不少歌诗，如《秋风辞》、《瓠子歌》和《蒲稍天马歌》。此后，有汉昭帝的《淋池歌》等。除了刘邦的《大风歌》以外，这些楚歌的音乐背景如何，及其与乐府的关系如何，还是很难确切回答的问题。在《汉书·武帝本纪》中记载汉武帝曾经作过不少类似《瓠子歌》和《天马歌》的作品，现在虽然看不到了，但可以相信这其中必然还有楚歌体的歌诗。也许这些作品都由乐府音家配以相应的曲调，但是，并不以乐府诗歌看待。[①]东汉到三国时期，楚歌体更多的是作为一个纯粹的诗体形式而存在，而不是作为一个音乐艺术的组成部分。

其实，这样有选择的文化融合不仅仅表现在楚乐上。如前文提到过的《巴渝舞》，《晋书·乐志》已经记载："本歌曲四篇，其辞甚古，莫能晓其句读。"[②]《后汉书·西南夷传》中记载的汉明帝永平年间，白狼王归化，献诗三首，重译而至，"帝嘉之，事下史官，录其歌焉"，[③]并没有记载其演出的事。而从西域传入的胡乐则得到了比较好的应用。《晋书·乐志》云："张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将，和帝时，万人将军得用之。"[④]究其原因，当是得益于被李延年改造以合时用。不像其他的域外之乐，只是聊备夷乐而装点鸿业罢了。有名的《铙歌十八曲》就是在北方异族音乐的基础上由乐府成员改造而成的新乐，适用于当时的多种场合，并且形成传统而为魏晋所效法。[⑤]

---

①（东汉）班固《汉书·外戚传·李夫人传》中记载汉武帝为李夫人所作短歌，"令乐府诸音家弦歌之"。可见，乐府员工就有为帝王歌诗谱曲演奏的职责，而这些作品本又是不属于传统的乐府文学的范畴的。其实，后代对乐府文学的理解是依靠史书中的《礼乐志》和《郊祀志》一类记载建立的，而这些史料门类并不以反映当时社会的音乐文学和歌舞艺术为目的。所以，我们今天所理解的乐府艺术，并不是当时乐府机构所参与的全部内容。

②（唐）房玄龄等撰《晋书》，第22卷，第693页。

③（南朝宋）范晔《后汉书》，第86卷，第2855页，北京，中华书局，1996。

④（唐）房玄龄等撰《晋书》，第23卷，第715页。

⑤ 可参看赵敏俐《周汉诗歌综论》中《〈汉鼓吹铙歌〉十八曲研究》，学苑出版社，2003。

二

乐府的主要职责之一就是为当时的郊祀仪式提供音乐配合，而鼓吹郊祀制度并且为之参定礼仪形式的主要是齐鲁的儒生和方士，故而，乐府诗歌也就受到齐鲁学术和郊祀理念的影响。郊祀本是一种按照一定的宇宙神祇观念进行祭祀祝告的礼仪形式，企图进行一种天人之间的意旨交流而达成统治的圆满合理。祭祀在古代文化中是由来已久的，而且是十分普遍的。春秋战国时期，周代的制度文明遭到破坏，诸侯国虽然往往僭越天子礼制，但是，谁也不敢公开全面地对周代郊祀制度挪用效法，而是各自结合自己具体的施政目的借鉴和采用了一些。所以，周代的礼乐崩坏从政治的角度上说，是阶级等级制度的破坏，从历史和学术的角度上来说，则是制度文明的渐渐消亡而不可考知。孔子所说“文献不足故也”的悲剧又一次降临到周代文明的身上。但是，“礼失而求诸野”，在邹鲁儒学和齐国的学术里，保留了中原王朝祭祀祝告天地神祇的一些思想和遗绪。秦、汉的统一，产生了宣扬天子礼乐制度的可能性和需求。于是，齐鲁的儒生应时而起，宣称神仙的方士也以天意神学的面目出现，他们二者虽然学不同宗、理不同源，也相互非难，但是为朝廷兴礼乐郊祭，却有共同之处。

但是，不同的文化传统，就形成彼此区别的祭祀制度。从屈原《九歌》和《汉书·郊祀志》中的记载，可以看出，楚国文化中祭祀的神祇谱系理意念，是极具特色的，和中原齐鲁的祭祀不同。在《汉书·礼乐志》中记载了汉代郊祀歌十九章，其中《练时日》第一，颜师古注：“练，选也”，也就是选择良辰吉日。《帝临》第二，“此后土之歌也”土色上黄，在中坛。以下分别《青阳》第三，《朱明》第四，《西颢》第五，《玄冥》第六[①]。在《汉书·郊祀志》中已经记载了秦襄公、文公和宣公祭祀西方白帝，宣公后来还祭祀青帝。可见五帝分立的观念是早就有了的。汉武帝的郊祀分祭东南西北四方，并配位为春夏秋冬，而歌颂四时变化的天地之德，显然是在先前五帝观念上全面的祭祀，显示出一个统一的王朝天子笼罩六合的统治观念。此外，祭祀四时，是齐国古老的礼仪，属于祭祀八神的项目之一。而且，齐国驺子在阴阳五行的基础上推演五德终始的学问，本是秦汉时期帝德天运的逻辑表述，而

① (东汉) 班固《汉书》，第22卷，第1052—1056页。

汉代的郊祀制度本身就以齐鲁学说为依据，所以这样的序列安排和运次观念显然也受到这种新兴思想的影响。另外，郊祀歌中也有几首是为歌颂巡狩福应之事而作的。《天马》第十，“元狩三年，马生渥洼水中作”。《景星》十二，“元鼎五年得鼎汾阴作”。《齐房》十三，“元封三年芝生甘泉齐房作”。《朝陇首》十七，“元狩元年行幸雍获白麟作”。《象载瑜》十八“太始三年行幸东海获赤雁作”。《赤蛟》十九，可能和元封五年南巡时，从“寻阳浮江，亲射蛟江中，获之”的事情有关[①]。在当时人的观念中，这些灵异之物的出现，都表明了上天后土的降福之意，时命的授受。这种制度的形成和当时董仲舒的天人感应的思想是相一致的。上天的意旨将会通过祥瑞的出现和灾异的降临来表达，而人主将会在对天意的体会与祝告中达成天人之间的沟通。

汉代在祭祀五帝的同时，还祭祀太一。而且根据现代学者的研究，太一凌驾于五帝之上的独尊地位，是汉代重新强化的统治思想的体现，而且具有更加重要的意义。但是，在先秦的典籍里，太一的来源是缺乏记载的。只有楚国的祭祀中有“东皇太一”的名号。奏请祭祀太一的人谬忌为“亳人”，其地属济阴，和战国时的楚地相接，也许受到楚国风气的影响。而且汉代祭祀太一在“东南方”，和楚辞中“东皇”的观念也相一致。无论太一的祭祀是否和楚国的祭祀有关，但是从祭祀的理念上来说则是全新的，和楚国对最高神祇“东皇太一”的歌颂不同。《惟太元》第七中云：“惟太元尊，媪神蕃厘。经纬天地，作成四时。精建日月，星辰度理，阴阳无行，周而复始。”就是明确表示太一，经纬天地，作成四时，而后周而复始的运行。这显然是在五帝分掌四方四时的观念中，再造出一个神来。而汉代郊祀中有《日出入》章似乎是祭祀太阳神，《楚辞·九歌·东君》同样是祭祀太阳神的篇章，但主要是歌颂日神的光辉卓著，郊祀歌词云“日出入安穷，时世不与人同。故春非我春，夏非我夏，秋非我秋，冬非我冬。”晋灼注云：“日月无穷，而人命有终，世长而寿短。”[②]和《东君》大异其趣。此外，齐人于盛山祭祀日主，“最居齐东北阳，以迎日出云”。可见汉代祭祀日神，和齐楚对太阳的祭祀有一定的关系，但是在思想上可能更加倾向齐地的传统。后文将会论述到慨叹生命短促本在齐地的文化中占有重要为止。总之，汉代的

---

①（东汉）班固《汉书》，第 22 卷，第 1060—1070 页。
②（东汉）班固《汉书》，第 22 卷，第 1059 页。

郊祀制度和方式，对楚齐等诸侯国的古老祭祀有一定的吸收，但是，也因为祭祀制度和理念主要依靠齐鲁人的学术，故而在乐府诗歌的思想上，就明显地表现出齐地的文化渊源，并结合汉代祭祀的新理念作出了适当的改造和调整。

在祭祀天地神祇、祝告福应祥瑞之外，汉代的统治者还经常巡幸四方。这种活动除了耀武扬威等个人满足以外，有复杂而多样的政治目的。而且对乐歌的创作和宣扬，有一定的作用。汉武帝元鼎元年，得鼎汾水之上，四年冬，行幸汾阴，立后土祠于汾阴。从此，他经常行幸汾阴以礼祠。《秋风辞》据说就是作于河东汾水之上与群臣大宴时。汉武帝时代，儒生们鼓吹礼乐的另一个重要内容就是封禅。武帝对此表现出极大的兴趣。曾多次东巡泰山，建立明堂于泰山之下，和群臣讨论礼乐制度。与此相应的，对名山大川的礼祠和四方的巡行也是极其重要的活动。在往返于这些重要的祭祀场所和巡行过程中，武帝自己也传作了不少歌词。如元封二年，还祠泰山，至瓠子，临决河，命从臣将军以下皆负薪塞河堤，作《瓠子之歌》。五年，南巡，至盛唐，过枞阳，作《盛唐枞阳之歌》。所过礼祠其名山大川，至泰山。诏曰："朕巡荆扬，辑江淮物，会大海气，以合泰山。上天见象，增修封禅。"后元元年，诏曰："朕郊见上帝，巡于北边，见群鹤留止，不以罗网，靡所获献，荐于泰畤，光景并见。"可见，汉武帝的巡行，还有一个"获献"的目的存在的。虽然这些歌辞并不属于乐府诗的范围，但是，礼乐活动和诗歌创作之间的这种激情和联系，对乐府诗的创作也是有一定影响的。同时，一些巡狩所作的歌诗，在前文引的郊祀十九章中有相应的篇章。如汉武帝在元狩元年和白麟作《白麟之歌》，和郊祀中的《朝陇首》是相应的。汉武帝在元鼎四年所作《宝鼎之歌》和《天马之歌》，郊祀中的《景星》和《天马》与之相应。此外还有太始三年的《赤雁之歌》和元封三年的《芝房之歌》，都在郊祀歌中有相应的作品。虽说没有肯定的理由说武帝所作的歌诗就是郊祀歌的内容，但是，可以看到这二者之间的互动关系。[①]《汉书 · 礼乐志》在郊祀歌辞十九章之后云："其余巡狩福应之事，不序郊庙，故弗论。"相应地，在《汉书 · 艺文志》中有

---

① 汉武的所作的这些乐歌是不是就是后来进入郊祀歌辞的作品，需要研究，因此，有的观点从这几次巡行作歌的记载判断郊祀歌辞所作的时间，也不一定靠得住。

“《出行巡狩及游歌诗》十篇”，可能这十篇中就保存着那些“不序郊庙”的巡狩福应之歌。

在文学形式上，郊祀作品以四言诗和三言诗为主。四言诗是从诗经雅颂的艺术方式中变化而来的。三言诗则被认为原本是楚辞体，班固在抄写中省去了句中的“兮”字而致。王先谦在《汉书补注》中首发此议，但也仅仅是照顾某一首作品本身句式的整齐和统一而指明某句有“兮”字，后来的学者将其夸大，认为三言四言都可以加上一个“兮”字而变成和楚辞相似的形式。他们的主要证据是《汉书》所记载的郊祀歌和《史记》中记载的《太一之歌》和《天马之歌》不同，而《史记》的记载正好有“兮”字。如

> 太一贡兮天马下，霑赤汗兮沫流赭。骋容与兮跇万里，今安匹兮龙为友。

又如：

> 天马来兮从西极，经万里兮归有德。乘灵威兮降外国，涉流沙兮四夷服。

而《汉书·郊祀志》中记载的分别是：

> 太一况，天马下，霑赤汗，沫流赭。志俶傥，精权奇，籋浮云，晻上驰。体容与，迣万里，今安匹，龙为友。
>
> 天马来，从西极，涉流沙，九夷服。天马来，出泉水，虎脊两，化为鬼。天马来，历无草，径千里，循东道。天马来，执徐时，将摇举，谁与期。天马来，开远门，竦予身，逝昆仑。天马来，龙之媒，游阊阖，观玉台。

其实，通过比较，很明显能发现这两个不同的记载本身就是两个作品，文字和句数是完全不同的。据记载这些《天马之歌》《太一之歌》是汉武帝本人的作品，但是，《汉书·礼乐志》记载这些郊祀之作是“司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌”。虽然经过考证否定了司马相如参与创作的可能性，但是，这些歌辞也是经过众人之手创作而成的。虽然汉武帝本人的作品可能受到极大的重视，并视作蓝本

而依准，但是为了配合律调，他们就不得不选择篇章，改换文词，调整篇幅。这就是为什么《郊祀志》所载和《史记》文字上有出入。因为他们只是对帝王本人的制作有参考和改造，而不是原样照搬。而且，班固号称“良史”，《汉书》号称“雅驯”，又以“多载有用之文”为美。作为记载一代大典的文字，很难想象他会因为节省篇幅而随意删削加减的。同时，在现存的汉代诗歌中，三言体的句式是大量存在的，而不是什么偶然的现象，也不能统统解释为楚辞体的删减。此外，从曹操开始，汉末三国时期的乐府诗歌，也大量地存在三言的和三四言杂用的作品，如曹操的《度关山》和《陌上桑》。仿照汉代的礼乐制度创作的《魏鼓吹曲十二》中，《楚之平》、《获吕布》、《战荥阳》、《平关中》都是三言体。韦昭所作《吴鼓吹曲辞》中《炎精缺》、《汉之季》、《章洪德》也是三言体。西晋时期傅玄所作的郊祀歌中《天郊饗神歌》、《地郊饗神歌》，《鼓吹曲二十二首》中《灵之祥》、《金灵运》等都是三言，其实都是明显取法汉代的郊祀歌形式的，真正属于汉代鼓吹的《铙歌十八曲》反而在诗歌形式上成为绝响。这些都说明在汉魏晋时代，他们看到的郊庙歌诗形式都是三言、四言共用的，或分或合，随其体式，并不认为三四言诗都是楚辞体省略“兮”字而成的。后代的郊祀饗神歌，三言体的作品仍然不绝于记载，这本就是一种相沿的传统。因此，把汉代的郊祀歌的文体形式，三言句甚至四言句加上一个“兮”字理解为楚辞体，是不慎重的。反而从汉武帝所作的楚歌体乐歌，被改造为三言体的郊祀歌辞，显示了汉代郊祀歌辞吸收和融解楚辞体的过程。西汉人的经典意识并不是很强，反而明显地膨胀着时代和个人的精神，所以要充分估计他们的创造性。

这一点也反映在郊祀歌辞中描写降神情景的文字中。一方面，这些充满想象的郊祀歌辞显然有《楚辞·九歌》的一些影子。另一方面，也要充分认识到当时汉武帝祭祀礼仪的场面和实际感受，对郊祀歌辞表现方式的影响。这在史书中是有记载的：“正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人具歌，昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠坛，天子自竹宫而望拜，百官侍祠者数百人皆肃然动心焉。”[①]一些方士为了故弄玄虚，也要求祭祀的场所满足一些特别的条件，自然可以完成一些降神的礼仪和神仙会晤的幻觉。李少翁言：“上即欲与神通，宫室被服非象神，神物不至。”汉武帝于是“乃作画云气车，及各以胜日驾车辟恶鬼。”乐产

① (东汉) 班固《汉书·礼乐志》，第22卷，第1045页。

的注解说："画青车以甲乙，画赤车以丙丁，画玄车以壬癸，画白车庚辛，画黄车戊己。"所以，郊祀歌辞中关于车马的描写很多。后来，"又作甘泉宫，中为台室，画天、地、太一诸鬼神，而置祭具以致天神"。后来又置寿宫神君，"非可得见，闻其言，言与人音等，时去时来，来则风萧然，居室帷中，时昼言，然昌常以夜，天子祓，然后入，因巫为主人，关饮食，所以言，行下。又置寿宫、北宫，张羽旗，设供具，以礼神君。神君所言，上使人受书其言，命曰'画书'"。[1]这些布施的陈设、进退礼仪、夜间氛围等等，都完全可以让人产生绚烂的神仙幻觉。而且为了征伐南越，"告祷太一，以牡荆画幡日月北斗登龙，以象太一三星，为太一锋，命曰灵旗"。郊祀歌《惟泰元》中云："钟鼓竽笙，云舞翔翔，招摇灵旗，九疑宾将。"这不是想象，而是当时祭祀的实景，场面宏大。郊祀歌辞中《练时日》写"灵"的游、下、来、至、坐、留等一系列过程，飞龙白虎，旄羽玄云，风行雨降的场面，从夜间到白天的通宵祝祷，华堂绮丽，歌舞绰约的种种因素，都可以从郊祀现场得到照应。因此，从汉代郊祀歌辞可以看出，楚国古老的祭祀遗风和文艺形式，在汉代的郊祀制度中有一定的汲取，并将它包容到以齐鲁学术为中心的祭祀理念、礼仪形式和汉王朝新的天人观念和统治形象中去。这都和汉王朝作为一个北方本位的时代自觉不自觉的文化趋向有关。

燕齐方士宣扬追求仙道和长生不老的思想，对汉乐府也产生了很大的影响。在齐鲁儒生宣扬他们的郊祀封禅理论时，燕齐的方仙道也积极地宣扬他们的神仙思想。统治者对宇宙神祇的想象和信仰往往和个人求仙的幻想杂糅在一起。"齐人丁公年九十余，曰：'封禅者，古不死之名也'"，所以，秦汉皇帝的东巡封禅，经常也抱有海上观望神仙世界的目的。秦始皇三年，封泰山，后东游海上，求仙人羡门之属，礼祠名山大川及齐境内八神。后二年，游海上。又三年游碣石，考方士。后五年，南游湘山，并海上，几遇海上神山。汉武帝时，此风又随着郊祀之礼的兴起而大结人主之欢。先有李少君言炼药却老之方，蓬莱仙人之事。齐人少翁又能致李夫人魂魄，为甘泉宫而致神，未果见诛。胶东宫人栾大，又言海上仙山事，炼黄金仙药，致仙人，得赏赐黄金，尚公主，佩六印，贵振天下。燕齐之间，竞相效尤。后又有公孙卿，见神河南，入海求仙。当武帝讨论封禅礼仪时，儒生意见不能相同，因此而阻

---

① (东汉) 班固《汉书》，第 25 卷，"郊祀志"，第 1219—1220 页。

其事。又闻方士言黄帝封禅时能致怪物与神通，有心相效。这样，封禅的礼仪就杂糅了儒家的学说和神仙家的怪诞之谈。武帝巡行东海泰山，也有寻仙的目的。元封元年，封禅后，巡海上，太初元年，东祠渤海，望祠蓬莱。三年，巡海上，还封泰山。天汉元年，又幸海上。征和四年，行幸东莱，临大海。太始四年，武帝幸泰山，坐明堂。又幸不其，“祠神人于交门宫，若有向坐拜者，作《交门之歌》”。总的来看，燕齐文化中的神仙理论主要表现为对海的神秘感和对海上仙山的想象，而这显然受到燕齐之地建立在海滨地理之上的世界理想的影响，其主要的功能就是炼制仙药和邀致神仙。

此外，在当时的历史条件下，求仙是帝王地位和特权的一种表现，也是人间权力膨胀造成的结果。在求仙的过程中，需要修造很大的奢侈的宫城和华丽的陈设，盛大的礼乐仪式和专门的方士和高人。这些都不是一般人所能满足的。汉乐府的诗歌中就表现出这种海上蓬莱的神仙想象、致仙求药的故事主要是为了满足为人主祈福延寿的世俗功能。如《王子乔》：

> 王子乔，参驾白鹿云中遨，参驾白鹿云中遨。下游来！王子乔！参驾白鹿上至云，戏游遨，上建逋阴广里，践近高结仙宫，过谒三台，东游四海五岳，上过蓬莱紫云台。三王五帝不足令，令我圣明应太平，养民若子事父明，当究天禄永康宁。玉女罗坐吹笛箫，嗟行圣人游八极，鸣吐衔福翔殿侧：圣主享万年！悲吟：皇帝延寿命。

这似乎就是摆设在嵩山附近的求仙台，[1]方士祝告而邀请“王子乔”“下游来”，“鸣吐衔福翔殿侧”而为皇帝致福延寿命，祈祷国家太平永享康宁。又如《董逃行》：

> 吾欲上谒从高山，山头危险大难。遥望五岳端，黄金为阙，班璘，但见芝草叶落纷纷。百鸟集，来如烟；山兽纷纶：麟、辟邪；其间鹍鸡声鸣，但见山兽援戏相拘攀。小复前行玉堂，未心怀流还。传教出门来：“门外人何求？”所言：“欲从圣道求一得

---

① 黄节撰《汉魏乐府风笺》，北京，中华书局，2008。据黄注，广里在洛阳，高为嵩高，即嵩山，故从之，第84页。

命延。”教敕凡吏受言，采取神药若木端，玉兔长跪捣药虾蟆丸。奉上陛下一玉柈，服此药可得神仙。服尔神药，莫不欢喜。陛下长生老寿，四面肃肃稽首，天神拥护左右，陛下长与天相保守。

这首诗就直接表现了方士入山求仙的经过。从“上谒高山”“遥望”“小复前行玉堂”到和仙人的对话，最终求得仙药还致君王。前面好像是叙述，并有一定的表演功能，最后一节，似乎是一段合唱的颂歌。

汉代的求仙乐府诗虽然受到燕齐海上仙山幻想的影响，但是，入海求仙毕竟虚无缥缈，而且耗费巨大，爱好求仙的皇帝也不能经常东巡海上。所以，汉代的方士渐渐地将海上的仙说和当时名山五岳的崇拜心理相结合，将其演变为靠近京城和内地的本土化求仙方式。《汉书·郊祀志》中记载，齐人公孙卿大言黄帝封禅得仙之事于武帝，云：“汉帝亦当上封（禅），（上）封禅则能仙登天矣。黄帝万诸侯，而神灵之封君七千。天下名山八，而三在蛮夷，五在中国。中国华山、首山、太室山、泰山、东莱山，此五山黄帝所常游，与神会”，“皇帝采首山铜，铸鼎于荆山下，鼎既成，有龙垂胡须下迎黄帝。黄帝上骑，群臣后宫从上龙七十余人，龙乃上去”。晋灼注曰：“《地理志》首山属河东蒲阪，荆山在冯翊怀德县也。”于是武帝使公孙卿候神于太室山。不久，公孙卿奏见仙人缑氏城上，天子亲临观瞻。而且“郡国各除道，缮治宫观名山神祠所，以望幸也”。公孙卿也说：“仙人可见，而上往常遽，以故不见。今陛下可为观，如缑城置脯枣，神人宜可致也。且仙人好楼居。”于是“令长安则作蜚廉桂观，甘泉则作益延寿观”。[①]从此以后，求仙就不必大张旗鼓地巡行跋涉，而能就近在内地本土的仙山仙观上解决。前文所引的两首作品，一个可能是以嵩山为仙山的，一个虽然没有明说，但是在叙述求仙的过程中，并没有“出海”的经历，可见也是内地的神仙会晤。从这个意义上看，我们正好能解释为什么在汉乐府的作品中，王子乔的形象如此的引人注目。一方面是因为他是历史事实中的人物得仙道的，在求仙人的心中更能取得认同，另一方面，也是更重要的一个原因就是传说他是在以嵩山为中心的河南之地的仙道环境中得成仙化的。《列仙传》中云：“王子乔，周灵王太子也。好吹笙，作凤凰鸣，游伊洛之间，道士浮丘公接以上嵩山三十余年，后求之于山。见桓良曰：‘告我家七月七日待我于缑

①（东汉）班固《汉书》，第25卷，第1206—1242页。

氏山头。’果乘白鹤驻山头，望之不到，举手谢时人，数日而去。”[①]这正好和前文公孙卿见仙人于缑氏的故事相合。三河地区的神仙踪迹和灵异，成为汉代求仙的一个重要内容。前文所引用的《王子乔》就是这种现象的典型代表。汉乐府《长歌行》：

> 仙人骑白鹿，发短耳何长！导我上太华，揽芝获赤幢。来到主人门，奉药一玉箱。主人服此药，身体日康强。发白复更黑，延年寿命长。

又是以华山为求仙的场所。又如《善哉行》中云："经历名山，芝草翻翻，仙人王乔，奉药一丸"，都属于同一类的求仙理念。

其实，齐文化中本自有一种对死亡的思考。这是生命意识的一种表现，并且和齐人的宇宙时空观念有一定的关系。齐地东临海岸，又有泰山可以对最高的天意和天道进行观览。所以孔子登东山而小鲁，登泰山而小天下。围绕着泰山，齐人可以建立起一个宇宙的想象格局。所以齐人的祭祀活动也是很全面的。也正是在对宇宙日月的观察中，齐人的时空意识发展得较快，其生命意识的觉醒也较早。《韩诗外传》中记载，"齐景公游于牛山之上，而北望齐曰：'美哉，国乎！郁郁泰山。使古而无死者，寡人将去此而何之？'俯而泣下沾襟。国子、高子曰：'然臣赖君之赐，疏食恶肉可得而食也。驽马柴车可得而乘也。且犹不欲死，况君乎？'又俯而泣。晏子笑曰：'乐哉！今日晏之游也。见怯君一而谀臣二，使古而无死者，则太公至今犹存，吾君方今将被蓑笠而立乎畎亩之中，惟农事之恤，何暇念死乎？'景公惭而举觞自罚，因罚二臣。"[②]景公在春秋之时就发出了生命不永富贵难长的悲叹。刘向《说苑》中记载了雍门子周以琴见孟尝君，孟尝君问先生鼓琴亦能令文悲乎？雍门子周说当孟尝君处于广屋高厦、歌舞声色、舟车游猎中时，"视天地曾不若一指，忘生与死。虽有善鼓琴者，固未能令足下悲也"。然"千秋万岁之后，庙堂必不血食矣。高台既以坏，曲池既以渐，坟墓既以下而青廷矣。婴儿竖子樵采薪荛者，蹢躅其足而歌其上，众人见之无不愀焉为足下悲之。曰：'夫以孟尝君尊贵，乃可使若此乎？'于是孟尝君

---

①（宋）李昉等编《太平广记》，第4卷，第24页，北京，中华书局，1995。

②（西汉）韩婴撰、许维遹校释，《韩诗外传集释》，第10卷，第十一章，第350页，北京，中华书局，2005年版。

泣涕承睫而未殒。雍门子周引琴而鼓之，徐动宫徵，微挥羽角，切终而成曲。孟尝君泫然涕浪汗增，欷而就之曰：‘先生之鼓琴，令文立若破国亡邑之人也’”。[1]这当然不免小说家言的虚诞，但是不可能完全是空穴来风，有意思的是这则故事正好发生在孟尝君的身上，孟尝君是齐人，雍门子周的音乐动人建立在人们对死亡的理解和想象上，在这里找到了音乐的主题。这在某种意义上暗示了齐文化氛围中音乐和死亡之间的关系。《说苑》本是西汉的书，也可以看作是汉乐府诗中生命哀歌的一个时代注文。在前文分析“楚调曲”时，我们已经涉及了《泰山吟》和《梁甫吟》，《乐府解题》中认为其主题都是“言人死精魂归于泰山”。泰山梁甫，是封禅的地方，又是鬼魂的回归之所。此外，乐府诗中还有《蒿里》和《薤露》，崔豹《古今注》云：“薤露、蒿里，并丧歌也。本出田横门人，横自杀，门人伤之，为作悲歌，言人命奄忽，如薤上之露，易晞灭也，亦谓人死魂魄归于蒿里。至汉武帝时，李延年分为二曲，使挽柩者歌之，谓之挽歌。”[2]田横，齐人。门人作悲歌，也是出于齐国的旧俗。《左传》哀公十一年，记载吴国和齐国大战，其公孙夏命其徒歌《虞殡》，这也是葬歌。又田横汉初受高祖招，至则自杀而死，并不是自然死亡。但是，《薤露》将其比作薤上之露奄忽而晞，显然是在诠释生命和死亡的本义，这也带有齐文化的特征。《蒿里》，言人死魂魄所归，黄节《汉魏乐府风笺》中引《玉篇》：“蒿里，黄泉也，死人里也。”泰山下有一个小山，名高里，后世以此相附会，以为高里山就是蒿里。前人以为是音近而讹，其实也与齐文化中死亡的观念有一定的关系，至少秦汉时就有认为泰山本身又是死魂回归的说法。如《怨诗行》：

> 天德悠且长，人命一何促。百年未几时，奄若风吹烛。嘉宾难再遇，人命不可续。齐度游四方，各系泰山录。人生乐未央，忽然归东岳。当须荡中情，游心恣所欲。

泰山似乎是司命之所在。当然，生命意识的问题是复杂的，钱志熙先生对

---

① （西汉）刘向撰、程翔译注《说苑译注》，第 11 卷，第十四章，第 293 页，北京，北京大学出版社，2009 年。

② 前人以此认为挽歌起于田横门人，而又征引古史古诗来论证其非。其实此条记载只是说明《薤露》和《蒿里》两首挽歌可能起于田横门人，而不是说从此时起才有挽歌。

此有深入的研究。我们并不是说只有齐文化中有生命意识的资源，而是说，从汉代的诗歌资料中可以初步辨认出具有齐文化色彩的生命思考。而这一点又和齐地神仙思想的流行有一定的关联。

三

汉乐府诗中除了郊祀等朝廷的礼乐作品以外，还有大量的表现当时人音乐娱乐生活的作品，也反映了当时的社会风貌，总体上也形成鲜明的北方文化特性和艺术旨趣。主要是与当时南北经济发展的不同状况与相应的民风氛围有关。司马迁在《史记·货殖列传》对秦汉时期的各地的物产、都会和民风作了研究。关中自秦经营，汉代建都，四方辐辏而地小人众，故而民玩巧智而事末。又通陇蜀，故而“关中之地，于天下三分之一，而人众不过十三，然量其富，什具其六”。[①]论三河之地则有，杨、平阳、温、轵，来往于秦、翟、种、代、赵、中山之间。赵、代、中山，和胡地相接，风俗相类。“中山地薄人众，犹有沙丘纣淫地遗民，民俗懁急，仰机利而食。丈夫相聚游戏，悲歌慷慨，起则相随椎剽，休则掘冢作巧奸冶，多美物，为倡优。女子则鼓鸣瑟，跕屣游媚富贵，入后宫，徧诸侯。”有如邯郸，在漳水和黄河之间，水陆之利，地理之便，风俗和郑卫同。而郑卫的桑间淇上之风，是以淫佚著称的。故而，在汉乐府中以及后世的游侠诗赋中，郑卫之音，赵代之女，邯郸之倡，就成为十分常见的用语。论齐则有海陆之利，桑麻文綵，鱼盐布帛。同时，好议论而足智，这说明齐人的文化水平较高，智力发达。越楚则分为三俗，各有特点。最后总论南北方的差别云：“越楚之地，地广人稀，饭稻羹鱼。或火耕而水耨，果隋蠃蛤，不待贾而足。地热饶食，无饥馑之患，以故呰窳偷生，无集聚而多贫。是故江淮以南，无冻饿之人，亦无千金之家。沂泗水以北，宜五谷桑麻六畜，地小人众，数被水旱之害，民好畜藏，故秦夏梁鲁，好农而重民。三河宛陈亦然，加以商贾。齐赵设智巧，仰机利。燕代田畜而事蚕。”[②]总的看来，商业的活动主要集中在关陇河朔地带，而南方则自取地利而足。司马迁在此基础上，再论农商财赋所激发的趋利行为，故而男子多游侠而女子多倡

---

①（西汉）司马迁《史记》，第129卷，第3262页，北京，中华书局，1992年。

②（西汉）司马迁《史记》，第129卷，第3270页。

乐。云："其在闾巷少年，攻剽椎埋，劫人作奸，掘冢铸币，任侠并兼，借交报仇，篡逐幽隐，不避法禁，走死地如骛者，其实皆为财用耳。今夫赵女郑姬，设形容，揳鸣琴，揄长袂，蹑利屣，目挑心招，出不远千里，不择老少者，奔富厚也。游闲公子，饰冠剑，连车骑，亦为富贵容也。"这些都对汉乐府的娱乐心态有一定的激发作用。

和齐文化给汉代的礼乐活动提供了政治和学术的理论不同，燕赵中山的士女风气则承担了汉代乐府艺术的演艺角色和传播使命。这种风气的直接影响可以从西汉前期的皇家妃后的选择标准看出。西汉早期的皇帝，所选后妃，皆取色貌才艺，不限门户。如高祖戚姬，定陶人，汉景帝窦皇后，本赵人，以"良家子"选入。但父母早卒，兄妹离散。可见这个"良家子"也是转卖于豪贵之家而后输入宫中的[①]。又文帝有邯郸慎夫人、尹姬。景帝王皇后，其母再嫁，王皇后本人先嫁金王孙，且生有一女，后和女弟共同以色入宫。武帝陈皇后即金屋阿娇。卫皇后卫子夫，本是"平阳主讴者，武帝即位，数年无子，平阳主求良家女十余人，饰置家。帝祓灞上，还过平阳主。主见所偫美人，帝不悦。既饮，讴者进，帝独说子夫。帝起更衣，子夫侍尚衣，轩中，得幸"，因入宫。后色衰，武帝又宠赵之王夫人、中山李夫人。李夫人就是李延年之妹，本以倡进，其兄李延年，"性知音，善歌舞，武帝爱之。每为新声变曲，闻者莫不感动。延年侍上起舞，歌曰：'北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得'"。这"北方佳人"就是产于中山的李夫人。后又因平阳公主进。后来，李夫人卒，汉武帝用方士招魂，而作歌："是邪，非邪，立而望之，偏何姗姗其来迟"，"令乐府诸音家弦歌之"。[②]这个故事就表现出赵中山之地的倡家与关中皇家富贵相结合而表现于乐府艺术中的种种微妙关系。而平阳公主那样专门训练歌舞和"良家子"而别有所图的人，在社会上当时很多的。后来汉成帝的赵皇后飞燕，由阳阿公主进。[③]赵代地区的倡乐因为追逐富贵而大充皇家诸侯的后宫，并且形成了一些专门以歌舞竞奔的权势之家。上层社会的

---

① （东汉）班固《汉书·外戚传》，第3942—3944页。

② （东汉）班固《汉书》，第97卷上，外戚列传，第3948—3952页。

③ 但是，在汉武帝以后，皇家选为妃后者，渐渐由门第和书礼修养称。昭帝上官皇后，上官桀之女。宣帝霍皇后，霍光之女。成帝许皇后，平恩侯许嘉之女。又有班婕妤，皆以知书聪明为用。可见世风的暗中迁转。

这种风气，势必对当时的世风和人情产生很大的影响。

此外，当时王公贵戚的歌舞生活，也主要集中在关中长安等重要的政治中心。而且西汉王朝施行的强干弱枝政策，也往往把富豪之户迁往关中为皇陵奉邑。富贵、商业、游侠、倡乐的相对集中，为汉乐府的发展提供了合宜的土壤。汉武帝建元二年，置茂陵邑，三年，“赐徙茂陵者户钱二十万，田二顷”。[①]元朔二年“又徙郡国豪杰及訾三百万以上与茂陵”。太始元年，“徙郡国吏民豪杰于茂陵、云陵”。昭帝始元三年，“募民徙云陵，赐钱田宅”。[②]四年，“徙三辅富人云陵，赐钱，户十万”。宣帝本始元年，“募郡国吏民訾百万以上徙平陵”。[③]元康元年，“以杜东原上为初陵，更名杜县为杜陵，徙丞相、将军、列侯、吏二千石、訾百万者杜陵”。元帝永光四年，下诏营建初陵，但是体恤下民弃故离散，而不徙民为邑。汉成帝鸿嘉元年，以新丰戏乡为昌陵县，奉初陵。二年，“徙郡国豪杰訾五百万以上五千户于昌陵。赐丞相、御史、将军、列侯、公主、中二千石冢地、第宅”。[④]汉哀帝建平元年，于永陵奉初陵，诏勿徙吏民，闲使自安。汉武帝时，又在长安宫中列百戏，为一时游乐狂欢之盛。这种情况在汉代大赋中也有所表现。班固《两都赋》中云：

> 街衢洞达，闾阎且千。九市开场，货别隧分。人不得顾，车不得旋。阗城溢郭，旁流百廛。红尘四合，烟云相连。于是既庶且富，娱乐无疆。都人士女，殊异乎五方，游士拟于公侯，列肆侈于姬姜。乡曲豪举，游侠之雄，节慕原尝，名亚春陵，连交合众，骋骛乎其中。若乃观其四郊，浮游近县。南望杜灞，北眺五陵，名都对郭，邑居相承。英俊之域，绂冕所兴。冠盖如云，七相五公。与乎州郡之豪杰，五都之货殖，三选七迁，充奉陵邑。盖以强干弱枝，隆上都而观万国也。[⑤]

张衡《二京赋》中，表现得更加充分。皇皇西京因富庶繁盛，歌舞游侠成为最具消费意识的娱乐文化场所。反过来，这也对汉乐府和大赋的艺术特

---

①（东汉）班固《汉书》卷六《武帝本纪》，第158页。

②（东汉）班固《汉书》卷七《昭帝本纪》，第221页。

③（东汉）班固《汉书》卷八《宣帝本纪》，第239页。

④（东汉）班固《汉书》卷十《成帝本纪》，第317页。

⑤（南朝梁）萧统编《文选》第1卷，第7—8页。

色和价值趋向有一定的影响。班固《汉书·礼乐志》云："是时，郑声尤甚。黄门倡丙强、景武之属富显于世，贵戚五侯定陵、富平外戚之家，淫侈过度，至于人主争女乐。"

汉乐府中表现游侠、倡女、公侯吏民的享乐思想和世风的作品，就是这种社会环境的直接影响下形成的。它们也大多表现出以西京长安为背景的特点。如《鸡鸣》：

> 鸡鸣高树巅，狗吠深宫中。荡子何所之，天下方太平。
> 刑法非有贷，柔协正乱名。黄金为君门，璧玉为轩堂。
> 上有双尊酒，作使邯郸倡。刘王碧青甓，后出郭门王。
> 舍后有方池，池中双鸳鸯，鸳鸯七十二，罗列自成行。
> 鸣声何啾啾，闻我殿东厢。兄弟四五人，皆为侍中郎。
> 五日一时来，观者满路旁，黄金络马头，颎颎何煌煌。
> 桃生露井上，李树生桃旁，虫来啮桃根，李树代桃殭。
> 树木身相代，兄弟还相忘。

此作在内容风格上和《长安有狭邪行》、《相逢行》相近，其中《相逢行》就是将《鸡鸣》和《长安有狭邪行》的原句结合而成的，可能是同一内容的不同演出版本，或者是乐府诗本来就形式自由，在演出的过程中表演者可以结合具体情况有所添加改动。因此可以相信这三篇作品都是反映"长安"的世情民风，而表现出更多的西京时期的社会风貌。第一节的五句，从其中劝阻不要游荡天下而以武犯禁的意思中可以看出，这个"荡子"就是游侠一类的人物，又正好和第二节的"邯郸倡"相对举。然后就集中表现在京城王侯府邸里金玉为饰声色寻欢的富贵权势生活。黄金门、璧玉堂、尊酒、家倡、同姓王、异姓王概括了当时社会里最具有诱惑力的物质与精神满足。舍后方池鸳鸯和鸣的景象，一方面表现王侯的后宫之盛，历来注家都会引用"霍光园中凿大池，植五色睡莲，养鸳鸯三十六对，望之烂若披锦"的话为证，另一方面也是对第四节写兄弟四五人皆为侍郎、罗列成行而满路意气的比兴。《陌上桑》这样的作品，是以邯郸女子的故事来表现喜剧性的效果，体现了赵代中山的民风习气。正如李延年所唱的"北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，再顾倾人国"的短歌一样，体现的是"北方"佳人的故事，但是表演的场所在西京长安，也正是在这样的政治、娱乐中心，这样的乐歌才取得了社会化的功利效应。所以，东汉

时期的乐人辛延年仿照他的前辈李延年的歌唱方式，仿作了《羽林郎》这样的五言诗，其所依靠的就是西京长安的背景和霍光之家、豪强军卫的权势。西京风气得到了真正的体现。这里要特别提出的是，《羽林郎》诗中所歌咏的不再是邯郸少女，而是当垆的胡姬。西域文化在汉武帝时期丝绸之路的凿通后，传送到了西京，西京陇右的文化交流也给乐府诗歌的传作带来了新鲜的滋养。从《陌上桑》到《羽林郎》，文体联系和喜剧风气的延承是十分明显的。但是，人物的风气则从邯郸燕赵转换到了西域陇右。完成这种诗歌精神的两极振荡的中心支点，就是以长安为主的政治中心。各种文化的因素都向西京汇聚，最终形成了这种既有传统格局，又有异族新鲜风情的作品。

东汉王朝的建立，秉承了西汉末年已经相当兴盛的经学思潮和政治理性，所以对西汉时期的歌舞激情和风情不是十分喜欢。班固在《两都赋》中就表明了这种区别，他对前文我们论述到的西京盛况是不以为然的。以后，随着政治中心向洛阳转移，政治文化的性格也有所变化。班固所谓："昭节俭，示太素。去后宫之丽饰，损乘舆之服御。抑工商之淫业，兴农桑之盛务。"乐府诗的娱乐功能也遭到了抑制，但是，并没有完全绝迹。我们举过的《羽林郎》就是在东汉时期产生的，还能远绍西京。《长安有狭斜行》沿用的是《鸡鸣》和《相逢行》一类作品的风气，其中"小子无官职，衣冠仕洛阳"的句子，透露出长安和洛阳在娱乐文化上的相承。《乌生》中云："白鹿乃在上林西苑中，射工尚复得白鹿脯。"又云："鲤鱼乃在洛水深渊中，吊钩尚得鲤鱼口。"上林西苑是西汉时的皇家猎场，在长安。而下句的洛水，则是洛阳的标志。《洛阳伽蓝记》中有"洛鲤伊魴，贵于牛羊"的谚语。西京和洛阳竟然被并列同提。可见京洛之间虽然有易代之隔，但是，乐府诗歌的某些性情精神仍然有所继承。

现存乐府诗中显然有一些作品是东汉时代的，这主要表现在它们对洛阳政治文化区的反映上。如《长歌行》第三首云："远望使心思，游子恋所生。驱车出北门，遥观洛阳城"，"伫立望西河，涕下沾纓缨"。可见诗中表达的是一个西河之地的人在洛阳"劳于王事，不得养其父母"的思念之情。诗中"凯风吹长棘，夭夭枝叶倾。黄鸟飞相追，咬咬弄音声"用了《诗经 · 邶风 · 凯风》的典故。又如《艳歌行》第二首："南山石嵬嵬，松柏何离离。上枝拂青云，中心十数围。洛阳发中梁，松树且自悲。斧锯截是松，松树东西摧。持作四轮车，载至洛阳宫，观者莫不叹，问

是何山材。谁能刻镂此？公输与鲁班。被之用丹漆，熏用苏合香。本自南山松，今为宫殿梁”，围绕着洛阳宫殿的营造来写山松的命运。《豫章行》与此相类，其中有：“身在洛阳宫，根在豫章山”的感慨。

此外，还有一些作品直接在题目上就带有洛阳的地理标志。如《步出夏门行》，《宋书 · 乐志》中记载此题又一名曰《陇西行》，后人沿用，以为此题产生于陇西。黄节先生在《汉魏乐府风笺》卷四中云：

> 朱秬堂曰：“《洛阳伽蓝记》云：‘洛阳北面有二门，西头曰大夏门，汉曰夏门，魏晋曰大夏门，尝造三层楼，去地二十仗，洛阳城门楼皆两层，去地百尺，惟大夏门甍栋干云。’”

并案曰：

> 此则步出夏门者，即步出洛阳城门，为东京古词，非陇西地也。《文选》：陆机《门有车马客行》：李善注：“古《出夏门行》曰：‘市朝人易，千岁墓平。’”今此词未见，疑别有一首，既曰市朝，则其非陇西地亦可知矣。①

确信可从。又从李善所引古辞可知《夏门行》原意是表达人世兴衰和生命消歇之悲的。在洛阳北，有邙山，是汉魏时期的墓葬之所。则古《夏门行》正是从魂归北邙的角度来慨叹人生的。这一点，对后来的诗歌影响很大，洛阳的北邙山似乎形成了一个关照生死兴衰的支点。《古诗十九首》十三：“驱车上东门，遥望郭北墓。白杨何萧萧，松柏夹广路。”曹植的《送应氏》“步登北邙阪，遥望洛阳山”，“天地无终极，人命若朝霜”。都是一脉相承的作品。

在《宋书 · 乐志》中，《步出夏门行》属于“大曲”。与其同类的还有《东门行》，为“大曲”之一，《西门行》为“大曲”之四。这两首作品语句不齐，三、四、五、六、七言相杂而成。形式风格相近。今存《步出夏门行》为统一的五言体，而李善所引的古《夏门行》句子是四言，似乎可以推测古《夏门行》也是和《东门行》、《西门行》一样，是杂言体，后失传。《步出夏门行》是后起之作。我怀疑《东门行》和《西门行》也是以洛阳城的“东门”和“西门”为题的。

---

① 黄节笺释、陈伯后校订《汉魏东府风笺》第 4 卷，第 40 页。

此外，还有一首《雁门太守行》，主要表现东汉孝和帝时洛阳令王涣的宽猛之政。与此相类，反映下层社会视野里的局部政治和社会民风人情的某方面的作品，还有《妇病行》和《孤儿行》。它们的集中出现，似乎和一定的政治举措、乐府制度有关。而且，《孤儿行》中云："南到九江，东到齐与鲁"，可见，此诗反映的地域也是京洛之间的中原地带。

总之，乐府诗的地域性特征仍旧保留着向王朝政治中心靠拢的趋势，这些都和两汉的政治中心以及以北方文化为本位的社会形态有关。所以，从汉乐府诗的地域文化特性上，可以看出在两汉的政治文化格局中，乐府诗作为一个制度的产物，存在的具体环境和发生发展的规模，而这些都为后来五言诗的产生提供了一个明晰而具体的背景。其实，五言诗也是在以西京和东洛为中心的北方文化圈中形成其最初的格局的。故而，三国时只有曹魏的邺下文人集团在继续五言诗和乐府诗的创作，而吴虽然有郊庙之作，但并未对早已兴起的乐府诗和五言诗表现出兴趣。总之，乐府诗的地域性直接影响了五言诗的地域性，也为中国古诗的地域化运动选择了最初的原点。

作者简介：李俊，陕西省临潼人，1976年出生。现为中国青年政治学院中文系副教授，文学博士。著有《初盛唐时期的盛世理想与文学》（中国社会科学出版社2008年），并发表论文多篇。

《鸡鸣歌》与四面楚歌

◇许云和
（广州，中山大学中文系，510275）

提要：本文认为，楚汉垓下之战中四面楚歌是汉军对楚军所采用的攻心战术，它就是后来韩延寿在东郡试骑士时演习的“噭咷楚歌”，这种歌声战术在敌我双方的对阵中用于消弭对方的斗志，瓦解其军心。其声音特征是啼极无声而哀，婉转如鸡啼，颇能感染人的情绪，且用于鸡鸣这个特殊的时段，故世称其为鸡鸣歌。鸡鸣歌产生于楚之故地固始、鲖阳、细阳，故世也称其为楚歌。高祖本为楚人，性好楚歌，起自田间的他极熟悉来自固始、鲖阳、细阳的鸡鸣歌，因深知其啼极无声的特点，当使用重兵夜围项羽于垓下的时候，就想起用它来瓦解楚军的军心，以更加有效地取得战争的最后胜利。

关键词：垓下之战　四面楚歌　噭咷楚歌　鸡鸣歌

《史记·项羽本纪》云：“项王军壁垓下，兵少食尽。汉军及诸侯兵围之数重，夜闻汉军四面皆楚歌。项王乃大惊曰：汉皆已得楚乎？是何楚人之多也！”[①]按，《汉书》所载与此相同。《史记》、《汉书》所记述的这一历史事件，历来就有两种不同的看法。杜佑认为：“汉王既破项羽于垓下，羽兵尚众，汉兵围之而皆为楚歌，楚人久苦征战，因败思乡，遂溃，斯亦攻心之机。”[②]楼钥则不以为然，他说：“垓下之围，以项羽之用兵，未尝接战，止以楚歌而溃去，疑无此理。至误儒者，谓惜乎项羽、韩信不曾一战，引孔明、仲达以为比，史载甚详而孟坚略不及此，是可遗邪？”[③]至于汉军所歌之楚歌，《集解》应劭曰：“楚歌者，谓

---

① 司马迁《史记·项羽本纪》，第 333 页，北京，中华书局，1959。
② 杜佑《通典》，第 161 卷，第 856 页，北京，中华书局，1988。
③ 楼钥《攻媿集》，第 53 卷，见《影印文渊阁四库全书》，台北，台湾商务印书馆，1986。

‘鸡鸣歌’也。汉已略得其地，故楚歌者，多鸡鸣时歌也。”[①]师古则反驳说：“楚歌者，为楚人之歌，犹言吴歈、越吟耳，若以鸡鸣为歌曲之名，于理则可，不得云鸡鸣时也。高祖令戚夫人楚舞，自为作楚歌，岂亦鸡鸣时乎？”[②]这些问题，长期争而不决，笔者近来重温《史》、《汉》及各书所载，发现有些材料实有助于问题的说明，故疏之如下。

关于垓下之战的四面皆楚歌是不是汉军所采用的攻心战术的问题，有几条材料应该引起我们的特别注意。首先是荀悦《汉纪》卷三所载：“诸侯皆会垓下，围项羽数重。夜闻汉军四面皆作楚歌，羽惊曰：汉已尽得楚乎？是何楚人歌之多也！”[③]其言“汉军四面皆作楚歌”，“是何楚人歌之多也？”就说明汉军唱楚歌是有意的安排，而非一般士兵的偶然行为。既然是有意的安排，就不应该否认它是一种战术。其次是，《汉书·赵尹韩张两王列传》载：“（韩）延寿在东郡时，试骑士，治饰兵车，画龙虎朱爵。延寿衣黄纨方领，驾四马，傅总，建幢棨，植羽葆，鼓车歌车。功曹引车，皆驾四马，载棨戟。五骑为伍，分左右部，军假司马、千人持幢旁毂。歌者先居射室，望见延寿车，噭咷楚歌。延寿坐射室，骑吏持戟夹陛列立，骑士从者带弓鞬罗后。令骑士兵车四面营陈，被甲鞮鞪居马上，抱弩负籣。又使骑士戏车弄马盗骖。”[④]按，《文献通考》卷一百五十七云：“汉制常以九月都试，太守都尉令长丞相会都试，课殿最。”[⑤]韩延寿在东郡试骑士，即是例行的九月都试。其“歌者先居射室，望见延寿车，噭咷楚歌”一语，已自表明“噭咷楚歌”乃是汉军的一种战法，为汉代军事训练中的一个重要科目，很可能是在敌我双方的对阵中用于消弭对方的斗志，瓦解其军心。《方言》曰：“平原謂啼极无声谓之唴哴，楚谓之噭咷。”[⑥]可见“噭咷楚歌”是以“啼极无声”为之，当敌方于阵前听到这种“啼极无声”的歌声时，心理情绪受到感染是可想而知的，而斗志在感染间被消磨也是肯定的。在楚汉垓下之战中，汉军所用“四面楚歌”应该就是属于“噭咷楚歌”一类。《史记正义》引《楚汉春秋》虞姬歌云：“汉兵已略地，四面楚歌声。大王意气

① 司马迁《史记·项羽本纪》，第333—334页，北京，中华书局，1959。
② 班固《汉书·高帝纪》，第51页，北京，中华书局，1962。
③ 荀悦撰、张烈点校《两汉纪》，第36页，北京，中华书局，2002。
④ 班固《汉书·赵尹韩张两王列传》，第3214页，北京，中华书局，1962。
⑤ 马端临《文献通考》，第157卷，第1367页，北京，中华书局，1986。
⑥ 杨雄撰、周祖谟校笺《方言校笺》，第3页，北京，中华书局，1993。

尽，贱妾何聊生。”[1]所谓“大王意气尽”，已经很好地说明了西楚霸王在四面楚歌中意志受到的摧残。而他的将士“左右皆泣，莫能仰视”[2]，似乎也不仅仅是为他的《垓下歌》感动所致，更多的是如西楚霸王一样，是那一曲撕人心肺的“嗷咷楚歌”所摧伤的结果。看来汉军用攻心之术，故意以哀苦之楚歌挑起楚营中士兵的久战思归情绪，挫伤其斗志，收到的效果是相当理想的。因此，垓下一役中刘邦用了四面楚歌的战术来攻击项羽应当是一个不可回避的真实历史事件。当然，我们肯定垓下之战中汉军用了四面楚歌的战术并非是说此战术在根本上决定了这次战争的胜负。根据《史记》的记述，汉五年高祖与诸侯兵共击楚军，与项羽决胜垓下，“淮阴侯将三十万自当之，孔将军居左，费将军居右，皇帝在后，绛侯、柴将军在皇帝后。项羽之卒可十万。淮阴先合，不利，却。孔将军、费将军纵，楚兵不利，淮阴侯复乘之，大败垓下。项羽卒闻汉军楚歌，以为汉尽得楚地，项羽乃败而走，是以兵大败”[3]。由这个记述我们可以看出，汉军在兵力上是数倍于项羽的，兵力的悬殊实际上已经决定了这场战争的胜负，而四面楚歌之唱响，乃是在“孔将军、费将军纵楚兵不利，淮阴侯复乘之大败垓下”之后，也即项羽兵败被围，处于英雄末路、万绪悲凉的时刻，所以四面楚歌实际上只是整个垓下之战中汉军对西楚霸王的最后一击。由此我们可以这样说，项羽因汉军优势兵力合围而败固然是事实，但不妨在其间的战斗中汉军曾经使用过这一战术，也不妨这一战术在这次战斗中获得了积极效果。

事实上，用歌舞以为攻心战术以克敌制敌的人最早并不是汉高祖，周武王伐纣时就曾用过这种战术，今文《尚书》、《管子》、《礼记》都曾记载了这件事。《毛诗正义》孔颖达引《泰誓》曰：“师乃鼓噪，前歌后舞，格于上天下地。咸曰：孜孜无怠。”[4]武王伐纣，师渡孟津时令军阵中作鼓噪而行，前歌后舞之状，一方面是为了激起三军将士的斗志，鼓励他们赴敌争先，奋勇杀敌。另一方面则是壮其军威以震慑敌人，使之不战自溃。战争的结果也正是如此，殷人未及战而倒戈相攻，武王最终克商。巧合的是，事过八百年后，高祖在定三秦的战斗中，所用阆中人范目的军阵中又使用了所谓“武王伐纣之歌”以攻击敌人。《文选·左

---

① 司马迁《史记》，第334页，北京，中华书局，1959。
② 司马迁《史记·项羽本纪》，第333页，北京，中华书局，1959。
③ 司马迁《史记·项羽本纪》，第378—379页，北京，中华书局，1959。
④ 孔颖达《十三经注疏·毛诗正义》，第508页，北京，中华书局，1980。

思〈蜀都赋〉》李善注引应劭《风俗通》曰："巴有賨人剽勇，高祖为汉王时，阆中人范目说高祖募取賨人定三秦，封目为阆中慈凫乡候，并复除目所发賨人卢、朴、沓、鄂、度、夕、袭七姓，不供租赋。阆中有渝水，賨人左右居，鋭气喜舞。高祖乐其猛鋭，数观其舞，后令乐府习之。"①另据《华阳国志》，"阆中有渝水，賨民多居水左右，天性劲勇。初为汉前锋陷阵。锐气善舞，帝善之曰：'此武王伐纣之歌也。'乃令乐人习学之，今所谓巴渝舞也。"②而根据常璩的说法，巴渝舞实际上就是早先武王使用过的伐纣之歌。他说："周武王伐纣，实得巴蜀之师，著乎《尚书》，巴师勇鋭，歌舞以淩，殷人倒戈，故世称之曰：武王伐纣，前歌后舞也。武王既克殷，封其宗姬于巴，爵之以子。"③汉《巴渝舞》歌词今已不传，但根据傅玄所造《晋宣武舞歌四篇》之《矛俞第一》、《剑俞第二》、《弩俞第三》的描述，我们还是可以体会到这种舞蹈的凶悍劲猛。其演戈矛之阵时，"进退疾鹰鹞，龙战而豹起，如乱不可乱，动作顺其理，离合有统纪。"(《矛俞第一》)演为剑阵时，"其势险危，疾踰飞电，回旋应规，武节齐声，或合或离，电发星骛，若景若差。"(《剑俞第二》)演为弩阵时，"其发有机。体难动，往必速，重而不迟。锐精分镈，射远中微。弩俞之乐，壹何奇。变多姿！退若激，进若飞。"(《弩俞第三》)④可以想见，当敌方猝然遇到这种猛锐无比的阵势时，心中自是骇异无比，未及战而胆寒心裂，以至于纷纷倒戈资敌了。后来高祖之所以存其武乐，看来正是以这种歌舞在战场上克敌制胜所取得的实际效果来认定的。高祖生性明达，好谋能听，从他在战场上使用巴渝舞及后来重视巴渝舞的情形来看，也无怪乎他当初在垓下一役中会使用"嗷咷楚歌"的战术来对付项羽了，而"嗷咷楚歌"的战术最终成为汉家军事训练中的一个重要的保留科目，自然也与高祖以其为有用之歌舞战术而存之不无关系。也就是"嗷咷楚歌"确为汉军使用过的攻心战术，后来杜佑才把它与刘琨吹笳退胡并举作为古代两个著名的战例而名之曰"声感人附"，写进了他的兵典。其言曰："夫声感人，享宴将士以激励于众，酒酣，使拔剑起舞，作朋角抵，伐鼓叫呼，以增其气。丝

---

① 萧统撰、李善注《文选》，第 77 页，北京，中华书局，1977。

② 常璩撰、任乃强校注《华阳国志》，第 14 页，上海，上海古籍出版社，1987。

③ 常璩撰、任乃强校注《华阳国志》，第 4 页，上海，上海古籍出版社，1987。

④ 沈约《宋书·乐志》，第 572 页，北京，中华书局，1974。

竹哀怨之声不可奏，使人凄惨，损锐气，挫壮心，则难胜敌。汉王围项羽垓下，令师人四面楚歌，羽众久苦征战，思归，遂溃。晋将刘琨守太原，群胡围之，琨计窘，吹笳，声寥亮，胡人久倦征戍，夜闻，遂溃。并具《先攻其心》篇中，斯以声感人也。”[1]

关于四面楚歌是否就是“鸡鸣歌”的问题，我们先看郭茂倩《乐府诗集》卷八十三载录的材料中录有一首汉曲《鸡鸣歌》古辞，其词云：

> 东方欲明星烂烂，汝南晨鸡登坛唤。曲终漏尽严具陈，月没星稀天下旦。千门万户递鱼钥，宫中城上飞乌鹊。

郭茂倩叙其来源云：“《乐府广题》曰：汉有鸡鸣卫士，主鸡唱宫外。《旧仪》：宫中与台并不得畜鸡，昼漏尽，夜漏起，中黄门持五夜，甲夜毕传乙，乙夜毕传丙，丙夜毕传丁，丁夜毕传戊，戊夜是为五更，未明三刻，鸡鸣卫士起唱。《汉书》曰：高祖围项羽垓下，羽是夜闻汉军四面皆楚歌。应劭曰：楚歌者，鸡鸣歌也。《晋太康地记》曰：后汉固始、鲖阳、公安、细阳四县卫士习此曲，于阙下歌之，今《鸡鸣歌》是也。然则此歌盖汉歌也。按《周礼》：鸡人掌大祭祀，夜嘑旦以叫百官。则所起亦远矣。”[2]正如郭茂倩所说，这首《鸡鸣歌》是大汉立国以后的作品，当日楚汉垓下之战中汉军所唱的《鸡鸣歌》应是激楚结风一类，不合是这种句式整饬、写宫中情景的作品，《晋太康地记》的说法是错误的。不过，据郭氏所引《乐府广题》，我们倒是对汉宫所唱鸡鸣歌的情况有所了解，即汉宫的鸡鸣歌不是鸡唱，而是鸡鸣卫士所歌，时辰乃在戊夜未明三刻。这就很明确，汉宫的鸡鸣歌实际上是经师人谱写的用于唱漏的乐歌，很可能是拟鸡声而制曲。鸡声可以拟唱，后世有其例，《宋史·乐志》：“太平兴国中，伶官蔚茂多侍大宴，闻鸡唱，殿前都虞候崔翰问之曰：此可被管弦乎？茂多即法其声，制曲曰鸡叫子。”这种拟鸡声而制作的乐歌究为如何？苏轼曾专门做过田野考察，其《仇池笔记》卷下云：“光、黄人二三月群聚讴歌，不中音律，宛转如鸡鸣耳，与宫人唱漏微相似，但极鄙野。《汉官仪》：宫中不畜鸡，汝南出长鸣鸡，卫士候于朱雀门外专传鸡唱。又应劭曰：今鸡鸣歌。晋《太康地道记》曰：后汉卫士习此曲于关下歌之，今鸡唱是也。颜

---

① 杜佑《通典》，第152卷，第799页，北京，中华书局，1988。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第83卷，第1174页，北京，中华书局，1979。

师古不考古本，妄破此说。今余所闻岂鸡唱之遗音乎？今士人谓之山歌云。"[1]苏轼的田野调查表明，所谓鸡鸣歌就是歌声"宛转如鸡鸣"的山歌一类，并非就是人作鸡唱之声。师古没有弄清楚这一点，所以也就妄破此说了。那么，垓下之战中汉军所唱的楚歌是否就是这种"宛转如鸡鸣"的鸡鸣歌一类呢？要弄清楚这个问题，我以为还得对《韩延寿传》中所说的"噭咷楚歌"作进一步的分析研究。按上引《方言》的解释，啼极无声谓之噭咷。《说文》亦云："楚谓儿泣不止曰噭咷。"《说文》又云："噭，吼也。从口，敫声。一曰：噭，呼也。"照此，则"噭咷楚歌"就不止是啼极无声，且是啼声连绵不断了。而在现实生活中，人们也常把婴儿的啼极无声比喻为鸡啼，《普济方》卷三百六十一云："再惊啼，又为之鸡啼，思忖间忽然而啼，更用安神散。"这说明在人们平日的体察中婴儿泣啼不止的声音确实是有类于鸡啼之声，故用鸡啼以喻之，所以当初人们把这种啼极无声的楚歌名之曰鸡鸣歌，是不无根据的。鸡鸣歌啼极无声而哀，能感染人的情绪，古代作家对此有过深刻的体验，潘岳《悼亡赋》云："听鸡人之唱筹，来声叫以连续。"写的就是在妻子去世之际那鸡人的唱筹声对生者悲伤心灵的敲击。北周庾子山作诗精于用典，因梁元帝都江陵之故，诗文中尝多引楚事以为辞，抒写亡国之恨，乡关之思。其《拟咏怀》诗云："楚歌饶恨曲，南风多死声。"《入彭城馆》诗云："鵩飞伤楚战，鸡鸣悲汉围。"其中的"楚歌"、"鸡鸣"，就是用的垓下之役故事，可见庾子山认为垓下汉军所唱之楚歌，就是鸡鸣歌，因它是恨曲，是悲歌，所以最能引发他的亡国之痛。

另外，应劭云："楚歌者，多鸡鸣时歌也。"说明这种楚歌的歌唱是用于某个特殊的时段，并不是可以随时而歌的，对此不唯师古不解，后来不少人也觉得不合情理。但是，考《史记 · 项羽本纪》的记载，汉军的四面皆楚歌确实是于天将明时歌之，这与应劭所言相合。《项羽本纪》云："项王军壁垓下，兵少食尽，汉军及诸侯兵围之数重。夜闻汉军四面皆楚歌，……。项王则夜起饮帐中……。于是项王乃上马骑，麾下壮士骑从者八百余人，直夜溃围南出驰走。平明，汉军乃觉之。"[2]这就表明，应劭的说法是合乎实际的。由于四面楚歌确实是鸡鸣时所歌，就反映出战争的决策者在这个时候选择使用它是不无用心的。按《孙子兵法》，

① 苏轼《仇池笔记》（卷下），第239页，上海，华东师范大学出版社，1983。

② 司马迁《史记 · 项羽本纪》，第333—334页，北京，中华书局，1959。

"围师必阙。"曹操引《司马法》注曰："围其三面，阙其一面，所以示生路也。"[1]说的是在围歼战中应因势制变，不可贸然四面急攻，若急攻，则敌处死战之地，必万众一心，奋死相抗，欲求速胜，其势不可得。但是，汉军围楚军时当深夜，此时又不可按常法阙其一面以纵敌，此时纵敌，敌必趁夜色的掩护而逃跑，反倒资敌以逃生之机，汉军有韩信那样的军事家，是不会不明白这一道理的。所以，当四面合围楚军之后，在既不能四面急攻又不能阙其一面以纵敌的情况下，就得要另谋良策来打击楚军，而这时打击楚军最有效的办法莫过于瓦解其军心了，"鸡鸣歌"啼极无声而哀，又是在鸡鸣时所歌，在深夜这一特殊的时段用来瓦解敌人的军心是再合适不过了。楚军在漫漫长夜中身心本已备受煎熬，心理防线极其脆弱，这时突然听到四面传来的"鸡鸣歌"，所谓"入夜思归切，笛声寒更哀"[2]，其内心受到强烈的摧伤是极其自然的。因此可以这样说，垓下之战中汉军于深夜围歼楚军时唱鸡鸣歌，是在最合适的时机用了最合适的战术，达到了预期的作战目的，堪称古代军事史上的著名战例。这就是应劭所谓"楚歌者，多鸡鸣时歌也"背后的全部含义。

那么，这种鸡鸣歌到底来源于什么地方呢？为什么它又被称之为楚歌呢？《艺文类聚》卷六十二引应劭《汉宫仪》曰："高祖既登帝位，鲖阳、固始、细阳岁遣鸡鸣歌士，常讴于阙下。"[3]这段材料说明了两个问题，一是鸡鸣歌在大汉立国后即被高祖用于宫中。二是鲖阳、固始、细阳既能岁遣鸡鸣歌士，就说明这三个地方是十分盛行鸡鸣歌的，它们无疑是鸡鸣歌的发源地。考《汉书·地理志》，固始汉属淮阳国，师古曰："本名寝丘，楚令尹孙叔敖所封地。"[4]《元和郡县志》卷九云："本汉封蓼侯之地，春秋蓼国，楚并之，今县城是也。"[5]《太平寰宇记》卷十一云："寝邱，《史记》'蒙恬伐楚之寝邱'，徐广注：'今固始县寝邱也。'《续汉志》：'固始县有寝邱。'《吕氏春秋》：'楚孙叔敖戒其子，我死王必封汝，无受利地，荆楚之间有寝邱，其为地不利，可长有也。'其子

---

① 孙武撰、曹操等注、杨丙安校理《十一家注孙子校理》，第158页，北京，中华书局，1999。

② 戎昱《闻笛》，彭定求《全唐诗》，北京，中华书局，1999。

③ 欧阳询等《艺文类聚》，第62卷，第1116页，上海，上海古籍出版社，1965。

④ 班固《汉书·地理志》，第1636页，北京，中华书局，1962。

⑤ 李吉甫撰、贺次君点校《元和郡县志》，第9卷，第146页，北京，中华书局，1983。

从之。楚功臣封二叶而灭，惟寝邱不夺，汉以为县。”[①]鲖阳汉属汝南郡，应劭曰：“在鲖水之阳也。”[②]《水经·汝水注》曰：“陂水东出为鲖水，俗谓之三丈陂，亦曰三严水，水径鲖阳县故城南。应劭曰：‘县在鲖水之阳。’……城之东北有楚武王冢，民谓之楚王琴。城北祝社里下土中得铜鼎铭云楚武王，是知武王隧也。”[③]细阳汉亦属汝南郡，《水经·颍水注》曰：“《地理志》曰：细水出细阳县，东南入颍，颍水又东南流经胡城东，故胡子国也。《春秋定公十五年》‘楚灭胡，以胡子豹归’是也。杜预《释地》曰：‘汝阴县西北有胡城也。’”[④]由此可见，固始、鲖阳、细阳这三个地方都是楚之故地，鸡鸣歌既然是产生于这些地方，当然也就可以称之为楚歌了，所以，应劭指其为楚歌并无不妥。值得注意的是，考《汉书·地理志》及《元和郡县志》，垓下是汉沛郡之洨县聚邑名，离固始、鲖阳、细阳这三个地方都不远。这就存在这样的可能，高祖本为沛县人，又性好楚歌，且能自作歌曲，起自田间的他就不可能不熟悉来自固始、鲖阳、细阳的鸡鸣歌，因深知其啼极无声的声音特点，当使用重兵围项羽于垓下的时候，就想起用自己所熟悉的鸡鸣歌来瓦解楚军的军心，以更加有效地取得战争的最后胜利，这也无怪乎在登帝位之后，他要令鲖阳、固始、细阳三地岁遣鸡鸣歌士了，之所以要这样做，当然是高祖颇执怀旧情结，忘不了这一曲啼极无声的鸡鸣歌给强敌西楚霸王以最后的一击，成就了一个新的大汉王朝。

作者简介：许云和，广州中山大学中文系古文献研究所副教授，文学博士。

---

① 乐史等撰、王文楚等点校《太平寰宇记》，第11卷，第208页，北京，中华书局，2007。

② 班固《汉书·地理志》，第1562页，北京，中华书局，1962。

③ 郦道元撰、陈桥驿校证《水经注·汝水注》，第507页，北京，中华书局，2007。

④ 郦道元撰、陈桥驿校证《水经注·颍水注》，第516页，北京，中华书局，2007。

《白纻舞歌辞》价值论

◇杜运通

（潮州，韩山师范学院中文系，521041）

提要：《乐府诗集》中辑有《白纻舞歌辞》50首。文中通过对诗作的解读，探讨《白纻舞》的起源、发展轨迹及舞美特征，并对《白纻舞歌辞》的思想意蕴和对音乐文学的贡献进行阐释和考量。

关键词：《白纻舞歌辞》起源　发展轨迹　舞美特征　思想意蕴　贡献

傅毅在《舞赋序》中说："论其诗不如听其声，听其声不如察其形。"舞蹈是人类的身体文化，是人的生命情调最直接、最纯粹、最高尚的表现。舞蹈又是各门艺术的集大成者，它可以使人们领略到文学的魅力、美术的色彩、音乐的神韵和雕塑的形体美。

在北宋郭茂倩所编的《乐府诗集·舞曲歌辞》中辑有《雅舞》和《杂舞》两部分。《雅舞》多用于郊庙朝飨，《杂舞》则用之宴会行乐。[①]在种类颇多的《杂舞》中，《白纻舞》是流行时间较长、影响较大的舞蹈精品之一。从两晋到隋唐五六百年间，它备受皇室贵族和士林才俊的青睐，涌现出不少白纻舞歌辞。本文主要以《乐府诗集》中的《白纻舞歌辞》为研究对象，通过对诗作的解读，探讨《白纻舞》的起源、发展轨迹及舞美特征，并对《白纻舞歌辞》的思想意蕴和对音乐文学的贡献进行阐释和考量。

---

① 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第168页，北京，人民音乐出版社，1984。

一、从《白纻舞歌辞》看《白纻舞》的起源及其发展轨迹

《宋书·乐志》载："《白纻舞》，按舞辞有巾袍之言，纻本吴地所出，宜是吴舞也。"吴地盛产苎麻，苎麻加工后呈白色，质地柔软，可以织布。"纻"是"苎"的异体字。舞伎们穿着质如轻云色洁如银的白纻织成的舞衣翩翩起舞，故名《白纻舞》。《南齐书·乐志》中说："《白纻歌》，周处《风土记》云：'吴黄龙中童谣云：行白者君，追汝句骊马。后孙权征公孙渊，浮海乘舶，舶白也。今歌和声犹云行白纻焉。'"由此可见，《白纻舞》至迟于孙吴黄龙年间（"黄龙"为孙权年号，即公元229—232年）已在吴地民间流传。同其它民间舞蹈一样，它最初是制作白纻的女工劳动之余的一种自娱自乐形式，带有赞美自己劳动成果的意思。而《古今乐录》(《初学记》十五引）中又说：《白纻舞》"起于吴孙皓时作"。据此，有的研究者就说《白纻舞》最早出现于吴孙皓时期（公元264—280年)，甚至还有人说《白纻舞》是孙皓所作。依笔者私见，《白纻舞》既然渊源于民间，它的原创者就不会是一位封建帝王。孙皓是吴国的末代皇帝，因终日沉湎于女色淫乐而做了亡国之君。他特别嗜好并精通乐舞歌辞，晋武帝司马炎灭吴时，从吴宫掠去女伎五千(一说三千)，《白纻舞》也随之传入晋。《晋白纻舞歌辞》三首是《乐府诗集》中最早的《白纻舞》歌辞。由此可见，《白纻舞》很可能是在孙皓时被撷进入宫廷，后经乐官文人的加工改造而逐渐成为宫廷宴会上的女伎乐舞，其歌辞创作由民间田野之作开始走上了文人化和雅化的道路。正如《宋书·乐志》所说："始自出方俗，后寖陈于殿庭。"

从《白纻舞歌辞》和古代乐舞史料可以看出，《白纻舞》有一条隐约可见的发展轨迹：它起源于三国时的吴地，属清商乐，用吴音演唱。兴盛于六朝，传承于隋代和初唐。在隋唐所设的七部伎、九部伎和十部伎中都有清商乐的存目。时至盛唐，由于燕乐的勃兴和胡乐的广泛传播，朝廷不重古曲，工伎转缺，宫廷中的清商乐日益走向衰微。据《通典》记载，武周时还有六十三曲，贞元年间合乎管弦者仅剩八曲，待到唐玄宗设置立部伎和坐部伎时，二者均为唐代新创乐舞。随着清商乐的消亡，《白纻舞》也从封建统治阶级的宫廷中宣告终结。但在民间仍有流传，尤其是江南一带。

需要说明的是，唐以前的《白纻舞》，舞、歌、乐三者融为一体，共同进行着同一主题的演绎。在表演舞蹈时，除乐器伴奏外，还需要《白纻歌》的伴唱，三者相互依存又相互影响和促进。当时的《白纻歌》只是《白纻舞》的附属品而已。到了唐代，这种“三合一”的关系发生了裂变，《白纻歌》逐渐与《白纻舞》分道扬镳，单独歌唱和表演，李白的“醉客满船歌白苎，不知霜露入秋衣”[①]就是佐证。中唐后的《白纻舞》虽然从宫廷乐舞中销声匿迹，但《白纻歌》后来作为一种词牌或曲牌体却长期流传下来，其拟作一直绵延至清。

二、从《白纻舞歌辞》看《白纻舞》的舞美特征

《乐府诗集》中收录从晋至唐的《白纻舞歌辞》共 50 首，如果再加上遗漏的南朝宋汤惠休的《白纻舞歌诗》（汤实著《白纻歌》三首，《乐府诗集》只收录 2 首）、宋明帝造的《白纻舞大雅》和唐代陈标的《白纻歌》（一名《长安秋思》）这三首[②]，共计 53 首。通过这些歌辞，我们不仅看到了《白纻舞》栩栩如生的亮容丽姿，而且也感受到了《白纻舞》令人陶醉的审美特征。

（一）浪漫瑰丽的色彩

舞蹈是人类社会一种古老的艺术形式。它究竟起源于什么，学术界至今仍众说纷纭。但有两点是中外学者的共识，一是生产劳动，二是对大自然的敬畏和崇拜。祈求神灵的保护与赐福，禳除自然灾害的侵扰，维护生命的存在是人类最基本的原始情感诉求。因此，舞蹈从诞生之日起就承载着“娱人”与“娱神”两重功能。《白纻舞》概莫能外。不管是作为民间乐舞还是宫廷乐舞，它总是与人们的祭祀活动和历史上的神话传说粘结在一起。如“清歌徐舞降祇神，四座欢乐胡可陈”（《晋白纻舞歌诗》其一）、“桂宫柏寝拟天居，朱爵文窓韬绮疏”、“池中赤鲤庖所捐，琴高乘云腾上天”（鲍照《白纻歌六首》其二，其四），歌辞中描写了宫廷里举行的隆重而欢乐的祭神场景，诗人所借用的吴刚斫桂树的月宫和琴高乘鲤鱼登天的神话故事，都给《白纻舞歌辞》蒙上了一层

---

① 李白《陪族叔刑部侍郎晔及中书贾舍人至游洞庭五首》其四，《全唐诗》卷 179，第 1830 页，北京，中华书局，1980。

② 梁海燕《舞曲歌辞研究》，第 81 页，首都师范大学，2005 年硕士论文。

浪漫瑰丽的色彩。

此外，诗人对舞伎服饰的精彩描写“质如轻云色如银”（《晋白纻舞歌诗》其一）、“垂珰散珮盈玉除”（鲍照《白纻歌六首》其二）、“璧带金釭皆翡翠”（崔国辅《白纻辞二首》其二）、“明妆丽服夺春晖”（李白《白纻辞三首》其三），以及对舞伎舞容舞姿的形象刻画“双袂齐举鸾凤翔”，“宛若龙转乍低昂”（《晋白纻舞歌诗》其二、其一）、“仙仙徐动何盈盈，玉腕俱凝若云行”、“状似明月泛云河，体如轻风动流波”（刘铄《白纻曲》）。这些描写和刻画无不含有比喻和夸张的成分，但这种比喻和夸张手法的贴切运用使描写对象更加妩媚动人，给读者带来了活灵活现的动态感和富有情绪张力的神秘感。

（二）“以舞袖为容”的特征

舞袖是中国传统乐舞的主要表现形式之一。它源远流长，始自周代的《人舞》。《周礼 · 郑注》曰：“人舞无所执，以袖为仪。”韩非子在《五蠹》中又说：“长袖善舞。”袖包括袖身和袖体两部分。袖身指穿在身上的服饰部分，袖体指接在衣服袖口处向外延伸的长袖部分。袖既有服饰属性，又兼有道具功能，它集服饰性、观赏性和表演性于一体，具有嬗变多样、赏心悦目的舞蹈文化内涵。

舞袖是《白纻舞》最突出的表现特征之一。《白纻舞》中的舞袖动作形态各异，通常有：扬袖。这种动作常用于舞蹈开始节拍舒缓或轻舞慢转之时，舞者高举双手，衣袖徐徐扬起。如：“轻躯徐起何洋洋，高举两手白鹄翔”、“罗袿徐转红袖扬”（《晋白纻舞歌诗》其一、其三）、“佳人举袖耀青蛾，掺掺擢手映鲜罗”（刘铄《白纻曲》）。飞袖。指舞者双袖转动，速疾若飞。如“珠履飒沓纨袖飞”（鲍照《白纻歌》）、“扬眉转袖若雪飞”（李白《白纻辞三首》其三）、“雪纻翻翻鹤翎散”（元稹《冬白纻歌》）。拂袖。即舞者以双袖从脸上轻轻拂过。如：“长袖拂面心自煎”（汤惠休《白纻歌二首》其二）、“长袖拂面为君施”（沈约《四时白纻歌 · 冬白纻》、“长袖拂面为君起”（李白《白纻辞三首》其一）。掩袖。舞者在低鬟转身时以双袖微掩面部，呈现半遮娇羞之态。如：“低鬟转面掩双袖”（王建《白纻歌二首》其一）等。

我们在阅读这些歌辞时，仿佛看到一位美丽而窈窕的少女盛装丽服，周身的珠宝玉翠闪闪发光，在悠扬悦耳的歌声中，她高举双袖，踏着轻盈的舞步徐徐登场。伴随着音乐的节奏，巧妙地运用腰身和手腕的

功夫，时而扬袖，时而掩袖，时而拂袖，时而飞袖，宛若白鹤翱翔，鸾凤展翅，游龙嬉水，瑞雪飞扬。在月华和烛光的掩映下，舞者一会儿像出水的芙蓉，一会儿像含露的桃花，一会儿像嫦娥奔月，一会儿像天女散花，营造出一种空灵、飘逸、浪漫、抒情的境界，给人诗情画意、飘飘欲仙的审美享受。

（三）歌乐相伴的表演形式

《白纻舞》表演时，往往有声乐和器乐伴奏。与现代的“以舞伴歌”的舞台表演方式不同，《白纻舞》演出时是“以歌伴舞”，舞是主体，其歌多为清唱。《白纻舞歌辞》中经常有“清歌”、“清声”、“清曲”等描写。如，“齐倡献舞赵女歌”（《晋白纻舞歌诗》其二）、“清歌流响绕凤梁”（《晋白纻舞歌诗》其三）、“清声袅云思繁多”（杨衡《白纻舞辞二首》其一）、“清曲未终月将落”（张率《白纻歌九首》其七），歌甜舞美，清丽柔婉。

《白纻舞》在进入宫廷后，器乐伴奏日趋丰富多样。其中有琴、瑟、笙、笳、筝、竽、磬等。如“声发金石媚笙簧”（《晋白纻舞歌诗》其三）、“秦筝赵瑟挟笙竽”（鲍照《白纻歌六首》其二）、“凝笳哀琴时相和”（杨衡《白纻辞二首》其一）、“金簧玉磬宫中生”（柳宗元《白纻歌》）。这些伴奏器乐，几乎囊括了管弦乐器、吹奏乐器和打击乐器等。不过，《白纻舞》以管弦乐器伴奏较多。

（四）轻柔曼妙的美学风格

《白纻舞》隶属于清商乐舞，清商乐舞具有中国传统的“阴柔之美”。它有三个突出的特点：轻、柔、妙。所谓“轻”，即身轻如飞燕。汉成帝的宠后赵飞燕《唐宋白氏六帖》卷六十一称其“能作掌上舞”；“柔”，即身体柔软似游龙。战国时的宫廷舞人施娟和提嫫不仅体态轻盈，而且身体柔软卷曲可“入怀袖”也；“妙”，即“变化万方”，妙不可言。“妙”是超出有限的物象，把舞蹈内在的思想情感与外在的审美形式高度和谐统一，从而达到天衣无缝和令人神往的境界。轻、柔、妙三者的有机结合，使其舞蹈呈现出行云流水般的“流动韵律美”。

《白纻舞歌辞》的作者大都崇尚轻、柔、妙，他们通过对舞伎的服饰、舞袖、运腰、舞步等精细入微的描摹，表达自己对“阴柔美”的憧憬与向往。如，“状似明月泛云河，体如轻风动流波”（刘铄《白纻

曲》)、“歌儿流唱声欲清，舞女趁节体自轻”、“妙声屡唱轻体飞，流津染面散芳菲”(张率《白纻歌九首》其一、其二)，写舞者的身体“似明月”，“如轻风”，“体轻”得就要“飞”起来了。又如，“宛若龙转乍低昂，凝停善睐客仪光”(《晋白纻舞歌诗》其一)、“纤腰袅袅不任衣，娇怨独立特为谁”(梁·武帝《梁白纻辞二首》其二)、“雪纻翻翻鹤翎散，促节牵繁舞腰懒”(元稹《冬白纻歌》)，写舞伎腰身纤细，并不宽大的舞衣却显得有些宽大了。她们腰肢柔软，宛若游龙，左转右旋，忽高忽低，跳起《白纻舞》来优雅婉转，犹如白鹤展翅。再如，“如推若引留且行，随世而变诚无方”(《晋白纻舞歌诗》其一)、“忍思一舞望所思，将转未转恒如疑”(汤惠休《白纻歌二首》其一)、“兰叶参差桃半红”、“如娇如怨状不同”(沈约《四时白纻歌·春白纻》)，这些诗句妙笔之花，形象逼真，情意缠绵。前两句写一群舞伎绕场跳舞，一会儿后者推着前者快走，一会儿前者又牵着后者快行，不断地变换着造型。中间两句写一位舞女情窦初开，强忍思念跳起舞来，但一看到自己的心上人，在“将转未转”时却情不自禁地停了下来，仿佛凝固一般。后两句写春天里玉兰叶参差不齐桃花半放，有的像撒娇，有的像抱怨。这里表面上写兰叶桃花，实际上写舞女们的千姿百态。特别是“如推若引”、“将转未转”、“如娇如怨”等词语的运用，真是妙趣盎然，一字难求。在《白纻舞歌辞》中，我们经常可以看到“明月”、“素云”、“轻风”、“游龙”、“白鹄”、“飞鸾”、“双雁”、“舞鹤”、“鸾凤”等表现舞女的体态轻盈和舞姿优美的意象，这不仅表明《白纻舞》轻柔曼妙的美学风格，而且也表现了诗人们“重情”、“重韵”和崇尚“阴柔美”的文化价值取向。

三、《白纻舞歌辞》的思想意蕴

舞蹈是以人体韵律性的动作作为主要表现手段，以身体语言来表达人的思想感情和反映社会生活的艺术。乐舞歌辞应是以乐舞为主要描写对象，但成功的乐舞歌辞作品不应是乐舞形象的简单再现与机械复制，而应该是诗人对人生社会的深切体验和审美感受的智慧结晶。《白纻舞歌辞》除了对优美怡人的舞姿和歌声成功描写外，还深藏着丰富精湛的思想意蕴。

（一）抒情言志

中国舞蹈在汉以前往往附属于封建礼教的强权之下，到汉则逐渐成为一种独立的艺术形态并开始走上自觉。至魏晋，“舞的自觉”上升到一个新的阶段，在思想内容上自觉地去关注和张扬人自身情感的意义和生命的价值。人的心声与乐舞有着天然的异质同构关系，乐声、舞姿和心声可以在同一艺术平台上跳动。舞者的一颦一笑，一举手，一投足，一转身都可以完成他们对生命情感的宣泄，在舞蹈的形象美中传递出人类丰富的情感和人生的诉求。《白纻舞歌辞》正是“舞的自觉”后的一批“新”的文化产品。抒情言志是诗人个体意识觉醒在舞蹈视域的表现。其中有表达男欢女爱的：“少年窈窕舞君前，容华艳艳将欲然。为君娇凝复迁延，流目送笑不敢言。”（汤惠休《白纻歌二首》其一）“愿作天池双鸳鸯，一朝飞去青云上。”（李白《白纻辞三首》）其二）一位窈窕少女容华艳艳，在自己的心上人面前舞姿翩跹，但只能以笑靥眉目传情，却不敢公开明言。二人愿作天池中的一对鸳鸯，有朝一日直飞万里晴空永远相伴。有抒发离情别绪的：“凉阴既满草虫悲，谁能离别长夜时。流叹不寝泪如丝，与君之别终何知。”（张率《白纻歌九首》其三）离别之夜主人公感叹不已，泪流不断，难以入寝，就连草虫都感到凄凉悲伤，与君的离别到底是为了什么，谁能承受得住这离别的长夜？有倾诉相思之苦的：“秋风萧条露垂叶，空闺光尽坐愁妾。独向长夜泪承睫，山高水深路难涉，望君光景何时接。”（张率《白纻歌九首》其四）秋风萧索霜露洒满了落叶，空空的闺房里暗淡无光坐着愁妾，孤独的长夜泪流满面，山高水深道路难行，不知道什么时候才能与君相见。有感叹人生无常，及时行乐的：“人生世间如电过，乐时每少苦日多。”“百年之命忽若倾，早知迅速秉烛行。东造扶桑游紫庭，西至昆仑戏曾城。”（《晋白纻舞歌诗》其二）这种消极委靡的思想多产生在统治阶级身上，他们穷奢极欲而深感人生短暂，于是在及时行乐的同时又幻想着延年益寿、长生不老，以至食丹求仙。“对酒当歌，人生几何？”[①]是封建文化的价值取向之一，也是封建统治者腐败人生的思想基础。白居易说过：“感人心者，莫先乎情。”[②] 舞蹈就是把人类的“情感”生活赋予一种视觉形式，是情感生活在时空中的投影。《白纻舞歌辞》是诗人们

---

① 曹操《短歌行》，《三曹集》，第 65 页，长沙，岳麓出版社，1982。

② 白居易《与元九书》，《白居易集》，第 960 页，北京，中华书局，1999。

把自我的“抒情言志”视觉化，用身体的语言具象化地表现出来，奉献给广大读者和观众。

（二）畅叙欢乐

袁禾在《论中国宫廷舞蹈》中说：“至于乐舞，人们所关注的是个体的主观感受，强调的是个人的审美体验，它的主要作用并不是政治化功能，而是审美娱乐的功能。①”舞蹈的首要功能是娱乐，它的教化功能应该是“寓教于乐”，在载歌载舞中不知不觉地陶冶人们的性情，提升受众的人格力量。《白纻舞歌辞》中有大量的欢乐场面描写：“清歌徐舞降祇神，四座欢乐胡可陈。”（《晋白纻舞歌诗》其一）“车怠马烦客忘归，兰膏明烛承夜晖。”（鲍照《白纻歌六首》其一）“夜天燑燑不见星，宫中火照西江明。美人醉起无次第，堕钗遗佩满中庭。”（王建《白纻歌二首》其二）“列坐华筵纷羽爵，清曲未终月将落。歌舞及时酒常酌，无令朝露坐销铄。”（张率《白纻歌九首》其六）这里的“火照西江”、“兰膏明烛”、“列坐华筵”、“清歌徐舞”、“美人醉起”、“堕钗遗佩”、“车怠马烦”、“朝露销铄”等，就把当时那种陈说不尽的欢乐场面淋漓尽致地表现了出来，这是《白纻舞》娱乐功能的形象再现。

（三）宣赞圣德

中国的传统舞蹈发展到晋代，出现了两个明显的特征：一是民间舞蹈大量地渗入宫廷宴享乐舞之中，二是统治者与文人更进一步地介入舞蹈创作之中。民间舞蹈的宫廷化和创作队伍的文人化都极大地促进了宫廷文化的发展。宫廷文化相对于民间文化而言，它有两大不同：其一，富贵化；其二，政治教化功能的强化。《白纻舞》在由民间进入宫廷以后，原来质朴清新的乡野气息被“玉缨翠珮杂轻罗”、“芳姿艳态妖且妍”（杨衡《白纻辞二首》）的华贵富丽所代替，宣赞封建帝王的武功文略和惠济天下，为封建统治者歌功颂德的阿言谀词出现在诗里行间。例如，最早的《晋白纻舞歌诗》三首，其中一、三首中写道，“舞以尽神安可忘，晋世方昌乐未央”与“欢来何晚意何长，明君御世永歌昌”，诗的意思不言自明。鲍照《白纻歌六首》，篇末注“鲍照有《奉始兴王白纻舞曲启》，是曲为始兴王濬作。”始兴王是南朝宋文帝子刘濬，后

① 袁禾《论中国宫廷舞蹈》，第24页，博士论文，北京，中国艺术研究院，2000。

出任徐、兖二州刺史。鲍照曾入刘濬幕府为国侍郎跟随其左右。《白纻歌六首》中的“桂宫柏寝拟天居”、“非君之故岂安集”、“命逢福世丁溢恩”、“思君厚德委如山”等诗句，均为报答始兴王的感恩戴德之作。沈约的《四时白纻歌》，《古今乐录》曰：“沈约云：‘《白纻》五章，敕臣约造。武帝造后两句。’”从《乐府诗集》可以看到，《四时白纻歌》分别为《春白纻》、《夏白纻》、《秋白纻》、《冬白纻》，另外还有一首《夜白纻》，共计“五章”。沈约自己说是遵照梁武帝的旨意创作的，可见是“遵命文学”。《沈约集》此诗自注为“后四句俱武帝续”。今观《四时白纻歌》，每首的后面都有“翡翠群飞飞不息，愿在云间长比翼。佩服瑶草驻容色，舜日尧年欢无极”。由此可以判断“武帝造后两句”的“两”应是“四”字之误。我们且不说梁武帝续诗中以明君舜、尧自比，就从沈约的诗来看，“含笑流眄满堂中”、“含情送意遥相亲”、“非子之故欲谁因”、“吐情寄君君莫忘”、“长袖拂面为君施”等，这些诗句无疑暗含着诗人为君主唱赞歌、向君主表忠心之嫌。宣赞圣德是历代乐舞的内容之一，也是封建政治对乐舞艺术制约的必然结果。

（四）悲己忧世

从汉末到唐初的数百年间，我国政治动荡，诸侯纷争，战乱频仍，国困民瘼。正是这种动乱和分裂，才促使了人的思想解放。因此，这一时期也是人性张扬、个性意识苏醒，审美意识自觉的时代。正如宗白华在《美学散步》中所总结的：“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神史上极自由、极解放，最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此也就是最富有艺术精神的一个时代。”清商乐的显著特征之一是哀怨，这种哀怨的乐舞特质与时代的悲苦自然而然地交结在一起。《白纻舞》在带给人们愉悦的同时，也不时地传递出悲己忧世的时代旋律。

无论是皇室贵族，还是官僚文人，他们追寻人生的梦幻，吟歌弄舞，欢声笑语，而时代的沉重却是无法回避的。即使步入宫廷祭祀乐舞的《白纻舞》，“娱神娱人”四字也无法全面概括其内蕴。“娱”只是他们情感中的一种，在“娱”的背后总是附丽着“红颜难长，人生苦短”的生命体验。“璧带金釭皆翡翠，一朝零落变成空”（崔国辅《白纻辞二首》其二）、“人生世间如电过，乐时每少苦日多”、“百年之命忽若倾”（《晋白纻舞歌》其二）。在“及时行乐”中也无法摆脱和化解

人生的困惑与无奈，在歌舞升平、四海安乐的景象中却总有一股浓浓的悲意挥之不去。不要说外表雍容华贵而实际地位低下的舞伎，她们“琴瑟未调心已悲，任罗胜绮强自持”（汤惠休《白纻歌二首》其一）、“牵裙览带翻成泣”（杨衡《白纻辞二首》其二），在强笑为欢中度过自己悲剧的一生。即使通常表现福溢美满的爱情题材，也往往掺入难以团圆的相思之苦：“遥夜忘寐起长叹，但望云中双飞翰。明月入牖风吹幔，终夜悠悠坐申旦。”（张率《白纻歌九首》）其九）相爱者天各一方，只有以泪洗面。人们对人生——命运——生死的质疑与感喟正是“舞的自觉”的表现。悲己忧世这种政治题材世俗化的描写是《白纻舞歌辞》思想价值之一。

（五）讽喻时弊

唐代是中华乐舞史上的黄金时代。唐王朝建立后，社会经济出现了高度繁荣和发展，统治者又实行了开拓性的开放政策，从而使当时的中国成为世界上经济和文化最发达的大国，乐舞活动空前频繁和昌盛。特别是到了开元和天宝年间，由于唐玄宗极嗜乐舞，尤喜胡旋，于是在天宝四年册封杨玉环为贵妃，之后又任杨玉环的哥哥杨国忠为宰相。他忠奸不辨，偏听偏信安禄山，“从此君王不早朝，承欢侍宴无闲暇”。[①]因而导致了天宝十四年的“安史之乱”。从《白纻舞》的系列歌辞可以看出，到了唐代，政治讽喻诗纷纷出现。在李白和王建的歌辞中，都涉及了“馆娃宫”，馆娃宫是吴王夫差专为西施修建的富丽堂皇的避暑行宫，这里暗指杨玉环居住的兴庆宫。如“美人一笑千黄金”（李白《白纻辞三首》其二）、“荔枝木瓜花满树”（王建《白纻歌二首》其二），都使人们自然而然地联想到杨玉环的得宠。尤其是元稹的《冬白纻歌》，整首诗就像是在诠释一个历史故事：越王勾践为了复仇使用美人计，把西施送给好色的吴王夫差，夫差得西施后终日沉湎于歌舞酒色中而不理朝政，越王勾践卧薪尝胆，伺机发兵打败吴国，夫差自杀身亡。元稹诗中着重描写了吴宫“帘幕四垂灯焰暖”的繁华，西施“雪纻翻翻鹤翎散，促节牵繁舞腰懒”的乐舞美，以及吴王的饮酒作乐、闭目塞听和愚昧可笑。诗中的“西施自舞王自管”一句，不就是唐玄宗亲自调玉笛为杨贵妃伴奏的真实写照吗？另外，杨衡、崔国辅的《白纻歌》也都渗透

---

① 白居易《长恨歌》，《白居易集》，第238页，北京，中华书局，1999。

着嘲讽、劝谏的政治寓意。从这些针砭时弊的《白纻舞歌辞》中，我们不仅看到了诗人的聪明才智，而且看到了我国古代知识分子忧国忧民的优良传统。

四、《白纻舞歌辞》对中国音乐文学的贡献

舞蹈是以人的自身作为物质载体，直接、感性、真实地传达人的生命状态，表现不同时空中人的理念、风俗、生活内容、生产方式和历史风云，它承载着许多社会文化功能。而这种社会文化功能往往有着承前启后的传承作用。《白纻舞》虽然在中唐后的宫廷舞蹈中已经绝迹，但《白纻舞歌辞》中所记载的"舞袖"特征却融化在其它的舞蹈样式中一代代地传递下来。从宋人周密的《癸辛杂识》中可以看到，宋代曾将"舞袖"作为一种技能进行专门训练，在宫廷队舞和民间舞蹈中，人们都能够看到"舞袖"的表演。宋时已萌生了杂剧，元代以后，在杂剧的基础上兴起的戏曲逐渐取代了隋唐前执牛耳地位的乐舞。戏曲是一种综合性的表演艺术，它把文学、音乐、舞蹈、美术、说唱、武术、杂技等多种艺术形式巧妙地整合在一起，具有曲折复杂的故事情节，可以塑造各种不同性格的人物形象，表现丰富多彩的生活内容，因此得到广大受众的欢迎。在戏曲中，舞蹈是其重要的组成部分。由于"舞袖"动作千姿百态，它不仅具有形象优美的流动感，而且也可以鲜明地表现出人物的思想动态和喜怒哀乐，

于是"舞袖"便成了唱、念、做、打的戏曲艺术的不可或缺的元素之一，它逐渐凝练提升为一种独特的表演技巧——"水袖"。"水袖"是对"舞袖"的继承、变异和升华，在表现形式和内容上又极大地丰富和复杂化了，从而演练成为一种具有特定内涵的"艺术语言"，代代相传，乃至在现代舞台上我们仍可以看到它的丽姿倩影。

《白纻舞歌辞》对我国七言诗体的发展和成熟也产生了一定的影响。关于七言诗体的形成与发展，一般认为曹丕的《燕歌行》是现存最早的一首七言诗，它尾字平韵，句句相押。鲍照的《拟行路难》提供了隔句相押、平仄相替的形式，两者对七言诗体的发展成熟产生了重要影响，而往往忽略了《白纻舞歌辞》的影响和作用。在魏晋南北朝时期，基本上是五言诗的一统天下，七言诗只有寥寥的几十首。在现存的几十首七言诗中，《白纻舞歌辞》就有36首，占了绝大多数。其作者大都是

当时文坛上的代表诗人。如鲍照、汤惠休、沈约、萧衍、张率等，这些诗人和作品无疑起到了示范和导向的作用。有学者从篇章结构、题材、用韵及与七言歌行的关系等方面，深入剖析了《白纻舞歌辞》对七言诗体的形成与发展所做的贡献。[①]正如葛晓音先生所说："《白纻舞歌辞》的出现，在柏梁体的《燕歌行》以外，提供了新的七言形式。宋齐时七言多为拟《白纻歌》。鲍照的《拟行路难》虽用汉乐府古题，其内容形式却显然受《白纻舞歌辞》的影响。"[②] 此话切中肯綮。

从诗体演变的视角来看，《白纻舞歌辞》由盛唐前的乐府歌诗而变为宋代的词牌体《白苎》，进而又变为元代的曲牌体《白苎歌》，充分说明了乐府诗、词、曲三者一脉相承的渊源关系。盛唐前的《白纻舞歌辞》是诗、乐、舞相融合，盛唐后舞虽然从中分离了出来，但宋词的《白苎》和元曲的《白苎歌》仍然是诗与乐相结合的产物。从文化学的角度来看，《白纻舞歌辞》从晋至清，在千余年的时间内与时俱进。现有史料确证，宋元明清不论是在创作者的人数还是作品的数量方面，都远远地超过了隋唐前的总和。诗人们孜孜不倦地拟辞，热情礼赞其舞姿舞容和舞乐，反复地描摹和构建同一乐舞意象"白苎"，从而凝练为一种历久不衰的文化符号，成为我国音乐文学史上的乐、舞、诗"共名"的美学品牌之一。

作者简介：杜运通，男，河南洛阳人，现为广东韩山师范学院中文系教授，硕士生导师。

① 方效玲、吴怀东《〈白纻舞歌辞〉与七言诗体的发展》，《宁夏师范学院学报》，2002年第2期。

② 葛晓音《初唐七言歌行的发展——兼论歌行的形成及其与七古的分野》，《文学遗产》，1997年第5期。

从《七德舞》与《立部伎》看白居易的“刺雅乐之替”

◇杜兴梅

（潮州，韩山师范学院中文系，521041）

提要：白居易的《七德舞》与《立部伎》都曾遭到后人的误读和诟病。本文从宫廷乐舞《七德舞》的产生与流变契入，考察《立部伎》的乐舞组成与艺术特色，在文献、乐舞、诗歌三个层面综合梳理的基础上，审视白居易“刺雅乐之替”的真正含义及其合理性，并分析了这两首歌诗的价值与意义。

关键词：白居易 《七德舞》 《立部伎》 雅乐之替

《七德舞》与《立部伎》都是唐代新创大型宫廷乐舞，分别彰显着大唐乐舞的异彩纷呈。白居易在《新乐府》中直接以这两个乐舞命名，但其主旨不在乐舞的形式美，而重在乐舞的思想内蕴与传承演变。因此，他在《新乐府》总序中说：“《七德舞》，美拨乱陈王业也”，“《立部伎》，刺雅乐之替也”。[①]

作为一种文化传播现象，由于古代乐舞与诗歌在五四文学革命后完全离异，以往的研究者多摒弃诗歌中的乐舞元素而直接从诗歌文本的角度切入，因此二者都曾遭到后人的误读和诟病。如，有人认为《七德舞》是“议论和说教的堆积”，“诗人本无深感，只是为了凑足五十篇之数而作，所以写得枯燥无味，不耐咀嚼。”[②]《立部伎》“刺雅乐之替”有“保守主义和狭隘的民族主义观点”。[③]事实果真如此吗？

---

① 白居易《新乐府·序》，《白居易集》，第三卷，第52页，北京，中华书局，1999。

② 袁行霈主编《中国文学史》，第二卷，第347页，北京，高等教育出版社，1999。

③ 王晓霞《唐代乐舞诗研究》，第78页，《内蒙古财经学院学报》（综合版），2010年第3期。

如果我们从白居易诗歌中所描述的审美对象出发，联系当时的历史背景和语言环境，从乐舞个案的内容与特征切入，探究其在当时政治与文化潮流裹挟下的演进轨迹，或许才能真正理解白居易为何冒天下之大不韪，通过乐章向皇帝进谏“刺雅乐之替”？要了解这个问题，首先就要理清在雅乐舞中谁“替”了谁？是如何“替”的？“替”的目的何在？白居易为什么要“刺”？

针对上述问题，本文拟就宫廷乐舞《七德舞》的演变过程，以及《立部伎》的乐舞组成与特色，在文献、乐舞、诗歌三个层面综合梳理的基础上，透过尘封的历史，审视二者不同时期的表现形态及其流变取向，考辨白居易“刺雅乐之替”的真正含义及其合理性。这或许正是白居易歌诗的创作意图与价值所在。

一、《七德舞》

(一)《七德舞》的产生及其流变过程舞为德象

古代帝王夺取天下之后，都会立即着手创制本朝乐舞，为其新王朝歌功颂德，或将其成功祀告天地神灵和祖先，希冀得到他们的福佑，保其国泰民安。《七德舞》即是唐太宗李世民制礼作乐的丰硕成果之一，也是唐朝制作最早、流传最广、影响最大的宫廷乐舞，当时具有“国歌”、“国乐”之美誉。不仅与《九功舞》、《上元舞》同称为唐代三大宫廷雅乐舞，而且还是坐、立部伎中最为重要的一部乐舞。但是，自其诞生以来，其名称、演出规模及舞容舞姿不断被改编，所以，它又名《秦王破阵乐》、《破阵乐》、《神功破阵乐》、《破阵乐舞》及《小破阵乐》等。

1. 从《秦王破阵乐》到《七德舞》

《七德舞》的前身是唐代初年的《秦王破阵乐》。“秦王”是唐太宗李世民即位前的封号。唐高祖武德二年（619）冬，李世民率军从龙门渡过黄河，讨伐在河东诸州（今山西境内）以拥有重兵的刘武周、薛举、王世充等割据势力，第二年夏大获全胜。当时军中开始流行《秦王破阵乐》歌谣。后来，《秦王破阵乐》由军乐演变为宫廷雅乐，集中表现唐太宗的创业维艰及其雄才大略，是凸显唐太宗功业的史诗型歌舞。对此，在《旧唐书》、《新唐书》、《隋唐史》、《太平广记》和《隋唐嘉

话》等史料中都有记载。如：

> 贞观元年，宴群臣，始奏《秦王破阵》之曲。太宗谓侍臣曰："朕昔在藩，屡有征讨。世间遂有此乐，岂意今日登于雅乐。然其发扬蹈厉，虽异文容，功业由之，致有今日，所以被于乐章，示不忘于本也。"……其后令魏徵、虞世南、褚亮、李百药改制歌辞，更名《七德》之舞，增舞者至百二十人，被甲执戟，以象战阵之法焉。……七年，太宗制《破阵舞》图：左圆右方，先偏后伍，鱼丽鹅贯，箕张翼舒，交错屈伸，首尾回互，以象战阵之形。令吕才依图教乐工百二十人，被甲执戟而习之。凡为三变，每变为四阵，有来往疾徐击刺之象……。武臣列将咸上寿云："此舞皆是陛下百战百胜之形容。"群臣咸称万岁。蛮夷十余种自请率舞，诏许之，久而乃罢。(《旧唐书·音乐一》)

贞观元年此乐曲在宫廷正式演奏。贞观七年（633 年），唐太宗又亲自设计了《破阵舞》图，由乐官吕才依图教乐工排练。120 人披银甲、执剑戟，"以象战阵之形"。"凡三变，每变为四阵"，阵容庞大，变换神速。主要的肢体动作是"来往疾徐击刺之象"，突出的特点是布阵破阵。其中，既有左圆右方的"鱼丽"阵，也有忽聚忽散的"鹅贯"阵。先偏后伍（古车战二十五乘为偏，步卒五人为伍），首尾互应，甲刃闪光，十分壮观。同时，太宗还令文臣魏徵等人写作新歌辞配合舞蹈歌唱，并更名为《七德舞》。经唐太宗等人的不断完善，《七德舞》逐渐形成了集乐、歌、舞表演于一体的大型宫廷乐舞。内容严肃庄重，歌舞激昂慷慨，给人以强大的视觉冲击力和完美的艺术享受。但是，此舞的"象战阵之形"只是表，唐太宗把它"被于乐章"而歌舞之的真正目的，在于昭示"不忘于本也"。所以，之后将其颁典为官方礼乐，进入皇家庙堂祭祀中。唐太宗等人对它的改造过程也是不断雅化的过程。

自唐太宗的贞观之治到唐玄宗开元盛世后的一百多年间，历代统治者都根据自己的政治需求及其好恶对其不断地进行变更或整容，故有多种演出形式与变体。仅在坐、立部伎中就有三种：立部伎的《破阵乐》、坐部伎的《小破阵乐》、坐部伎中《燕乐》里的《破阵乐》。但其规模与气势皆不如太宗朝，而且逐渐失去其原有的舞容与本真。

2. 从《七德舞》到《小破阵乐》

乐舞艺术的发展演变往往是政治制度在宫廷乐舞的体现与延伸。从唐高宗至唐宪宗，《七德舞》伴随着大唐政治体制的变化，起起落落，兴衰多变。

首先对此舞亮起“红牌”的是唐高宗。高宗当太子时生活在父皇的阴影下，亲政之后，还受制于父皇任命的元老重臣。他为了伸张自我的皇权，渴望摆脱父皇权威的羁绊，因此，他对唐太宗创制的《七德舞》尤其不感兴趣。在其亲政的第二年（651 年）就下令禁止此舞在朝会表演。至高宗仪风三年（678 年），此舞已停演了 28 年。太常少卿韦万石冒死向高宗谏奏请其复演：

> 三年七月，上在九成宫咸亨殿宴集，有韩王元嘉、霍王元轨及南北军将军等。乐作，太常少卿韦万石奏称：“《破阵乐舞》者，是皇祚发迹所由。宣扬祖宗盛烈，传之于后，永永无穷。自天皇临驭四海，寝而不作，既缘圣情感怆，群下无敢关言。……今《破阵乐》久废，群下无所称述，将何以发孝思之情？”上矍然改容，俯遂所请。
>
> （《旧唐书·音乐一》）

韦万石奏请复演的理由是：《破阵乐舞》是先皇“发迹所由”，也是“宣扬祖宗盛烈”的乐舞，但“自天皇临驭四海，寝而不作”，现在已经“久废”了，长此下去，“何以发孝思之情？”大概高宗怕落个不孝之名，《破阵乐》舞才得以复演。

到武则天执政，由于她与唐太宗和高宗之间有违人伦的复杂婚姻纠葛，她对《破阵乐》的态度比高宗有过之而无不及。据《旧唐书·音乐二》载：

> 《破阵》、《上元》、《庆善》三舞，皆易其衣冠，合之钟磬，以享郊庙。以《破阵》为武舞，谓之《七德》；《庆善》为文舞，谓之《九功》。自武后称制，毁唐太庙，此礼遂有名而亡实。

武后毁唐太庙，包括《七德舞》在内的宫廷三大乐舞名存实亡。近百年后的唐玄宗时期，在宽松自由的文化氛围中终于迎来了宫廷乐

舞的再次繁荣。唐玄宗好歌舞，能自度曲，制歌辞。他设立教坊、梨园、太常四部乐，对二部伎也作了调整。他把《破阵乐》改编成《小破阵乐》，收入到九部乐、十部乐中，又把九部乐、十部乐分为立部伎和坐部伎。所以，《旧唐书》有“破阵乐，玄宗所造也”之说。后来《破阵乐》又被改编扩大为数百宫女表演的庞大乐舞。《旧唐书·音乐一》载：

> 玄宗在位多年，善音乐，若宴设酺会，即御勤政楼。……太常大鼓，藻绘如锦，乐工齐击，声震城阙。太常卿引雅乐，每色数十人，自南鱼贯而进，列于楼下。鼓笛鸡娄，充庭考击。太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎……又令宫女数百人自帷出击雷鼓，为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》，虽太常积习，皆不如其妙也。

唐玄宗在勤政楼设宴观赏的乐舞，既有立部伎、坐部伎的乐舞，也间有“胡夷之伎”的表演；既有数百宫女击鼓表演的《破阵乐》，也有4人穿金甲胄演出的《小破阵乐》。唐玄宗还命当时的宰相张说为《小破阵乐》撰写了伴唱的歌词。歌词都是六言诗，音调短促，虽然适合《破阵乐》快速紧张的节奏，但是，《破阵乐》的表演由婀娜多姿的宫女取代了披盔戴甲的军人，虽然亮丽照人，但既无战阵之形，又无“来往疾徐击刺之象”。尤其是4人舞的《小破阵乐》，由坐部伎坐着表演，岂能破阵？

唐玄宗的乐舞审美理念，虽然意在凸显乐舞艺术的专业性和审美属性的回归，但他彻底改变了原乐舞的立意，扭偏了当时宫中乐舞的审美取向，失去了《破阵乐》舞的政治性和功利性，及其“宏大的体制和向上的生气”[①]，使其变得不伦不类，名不副实。尤其是天宝十四载（755年）爆发了近八年的安史之乱，宫廷乐人的大量流散及对雅乐的忽视，乐舞的规模与机构不断萎缩，终为《破阵乐》的衰微乃至消亡埋下了隐患。

3.《破阵乐》的消亡

《破阵乐》至唐德宗时期虽已衰微，但在贞元十四年（798年）宫

---

① 费秉勋《中国舞蹈奇观》，第230页，西安，华岳文艺出版社，2011。

廷中仍有演出的记录：

> 二月壬子朔。戊午，上御麟德殿，宴文武百僚，初奏《破阵乐》，遍奏《九部乐》，及宫中歌舞伎十数人列于庭。（《旧唐书·德宗下》）

> （宝历二年）上降日，大张音乐，集天下百戏于殿前。时有妓女石火胡，本幽州人也。挈养女五人，才八九岁，于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟戈，舞《破阵乐》曲，俯仰来去，赴节如飞。是时观者目眩心怯。
>
> （苏鹗《杜阳杂编》）

德宗“宴文武百僚”时，“初奏《破阵乐》”，然后遍奏《九部乐》，虽然仍保留了“殿庭立奏，宫中坐奏”的传统，但是表演《破阵乐》的乐伎只有十数人。除独立表演外，还与散乐结合表演。如果说，唐宪宗元和时期还是《破阵乐》“和杂戏”的时代，那么，到了十几年之后的唐敬宗宝历年间《破阵乐》已变为纯粹的杂技了。之后《破阵乐》则在宫中迅速消亡，咸通时只有民间个别藩镇尚有此舞，至唐末则彻底“亡缺”。昔日“发扬蹈厉，声韵慷慨”的《七德舞》（《破阵乐》），最终在唐代社会日趋没落的大潮中荡然无存。

（二）白居易《七德舞》歌诗的思想意蕴

无论是《七德舞》还是《破阵乐》发展到元和年间都已名不副实，其娱乐性的表演与“太宗意在陈王业，王业艰难示子孙”[①]的原创主旨完全相悖。为引起当朝统治者的注意，白居易在《新乐府·序》中说：“《七德舞》，美拨乱陈王业也”。这就直接表明，诗歌的主旨是陈述此舞原创者唐太宗的德政武功，以拨乱反正，振兴大唐。因此，白居易的《七德舞》是一首歌颂唐太宗德政武功的政治史诗，或许是为《七德舞》写的伴唱歌词。

自古以来，德与乐、舞、诗的关系密不可分。《礼记·乐记》云：“德者，性之端也。乐者，德之华也。金石丝竹，乐之器也。诗，言其

---

① 白居易《七德舞》，《白居易集》第3卷，第55页，北京，中华书局，1999。

志也。歌，咏其声也。舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。”这也许就是《破阵乐》当初又名《七德舞》的原因。

古代的所谓七德，主要是指明君应具有的七种德行，并有武七德与文七德之分。《左传·宣公十二年》载有武功七德：禁暴、戢兵（取消战争）、保大（保持强大）、定功（巩固功业）、安民、和众（调和大众）、丰财。《国语·周语》载有文治七德：“尊贵、明贤、庸勋、长老、爱亲、礼新、亲旧。”七德与乐、政相通。明代杨慎《风赋》曰：“览七德，律五音，通天祉，应地灵。”在白居易看来，唐太宗是具有上述文武七德的一代明君。如诗曰：

> 七德舞，七德歌，传自武德至元和。元和小臣白居易，观舞听歌知乐意，乐终稽首陈其事。太宗十八举义兵，白旄黄钺定两京。擒充戮窦四海清，二十有四功业成。二十有九即帝位，三十有五致太平。功成理定何神速，速在推心置人腹。亡卒遗骸散帛收，饥人卖子分金赎。魏徵梦见子夜泣，张谨哀闻辰日哭。怨女三千放出宫，死囚四百来归狱。剪须烧药赐功臣，李勣呜咽思杀身。含血吮创抚战士，思摩奋呼乞效死。则知不独善战善乘时，以心感人人心归。尔来一百九十载，天下至今歌舞之。歌七德，舞七德，圣人有作垂无极。岂徒耀神武，岂徒夸圣文。太宗意在陈王业，王业艰难示子孙。
>
> （《白居易集》卷三）

诗中由“元和小臣白居易，观舞听歌知乐意，乐终稽首陈其事”，表明这首诗是白居易在观看了宪宗时立部伎中《破阵乐》舞的演出之后所写。诗人以《七德舞》直接命题，可见，诗歌的主旨不在破阵之功，而在乐舞中的“七德”之意。这“七德”，在白居易看来，早已被太宗后世的君主们或抛弃或遗忘。所以，把它放在《新乐府》第一首诗的显赫位置。

诗歌自“陈其事”以下，概述唐太宗从“举义兵”、“定两京”到一统华夏“致太平”的武德功勋。接着设问：“功成理定何神速？”速在他推心置腹，以德感人。然后详细列举太宗的七件文治德馨：官府散帛，安葬阵亡将士遗散的骸骨；拿出御府金钱，帮助饥民赎回卖掉的儿女；贤臣魏征及张公谨去世，太宗亲自治丧为之痛哭；放大量宫女出

宫，让她们回家乡自由婚配；释四百死囚归家团圆，待第二年秋再来执行死刑，四百囚犯被感化按时悉数归来后获特赦；自剪胡须烧灰配药，为久治不愈的大将李勣治病；将军李思摩中了箭伤，太宗为其吮血治疗伤痛。结论是："以心感人人心归。"所以，190 年后的今天，天下人还载歌载舞的纪念他。最后特别强调，歌七德，舞七德，圣主的言行，应是后世的典范，哪里只是为了夸耀神武与圣文！

白居易在诗篇中极力铺陈唐太宗功勋伟业与治国之道，强调了该乐舞的思想意蕴及其对王室后继人的教育意义。同时，也表明诗人认为该乐舞的政治功能重于其艺术形式和审美价值。结尾的"太宗意在陈王业，王业艰难示子孙"，再次明确表达太宗创作《七德舞》的真正用意。歌诗深深植根于当时的社会历史与文化艺术的土壤中，在中唐日趋衰落的背景下，力图还原此舞原创的主旨及其本来的乐舞面貌，与唐太宗以乐舞辅助治世的宏愿殊途同归。

白居易生活在中唐，他亲身感受到大唐就像萧瑟的秋风，整个社会笼罩着凄清悲凉的色彩。他亲眼目睹了广大百姓饱尝战乱、灾荒与饥馑之苦，不满统治者醉生梦死、沉迷声色的腐败现状，故《新乐府》以《七德舞》开篇，借咏史以讽喻朝政和补察时弊，希望统治者效法先王七德，牢记太宗创业的艰辛，避免重蹈隋亡的覆辙，绝不是像有些教科书所说："诗人本无深感，只是为了凑足五十篇之数而作。"更不是"议论和说教的堆积"、"枯燥无味，不耐咀嚼。"[①]恰恰相反，而是言简意赅，耐人寻味。

二、《立部伎》

唐代舞蹈是中国舞蹈史上最辉煌绚丽的时期，而宫廷部伎乐则是其中集大成的典范。所谓"部伎乐舞，是将一些不同风格、不同民族、不同内容的乐部组建在一起，成为一套系列乐舞。这种成套系列乐舞的演出效果，犹如今日之音乐歌舞晚会。"[②]唐代宫廷部伎乐舞有"九部伎"、"十部伎"，以及在此基础上派生出的"立部伎"与"坐部伎"，简称二部伎。二部伎是唐朝乐舞发展史上的瑰宝，是唐太宗至唐玄宗一百

① 袁行霈主编《中国文学史》，第 2 卷，第 347 页，北京，高等教育出版社，1999。

② 袁禾《中国乐舞》，第 88 页，上海，上海外语教育出版社，1999。

多年间，以中原舞为基础，吸收融化了国内各民族和外国的乐舞而创造出的新型乐舞。根据演出的要求，堂上坐奏的为坐部伎，堂下立奏的为立部伎。二部伎在玄宗朝时达到鼎盛，之后日渐走向衰退。

（一）立部伎乐舞的组成与艺术特色

1. 立部伎乐舞的组成

立部伎与坐部伎一样都是由成套的、固定的乐舞节目所组成。据《旧唐书》、《新唐书》、《唐会要》、《通典》、《隋唐史》等文献记载，立部伎演出时共有八部乐舞，后六部皆为唐代所创。八部乐舞大致情形如下：

《安乐》北周武帝建德六年（557 年）所作，歌颂北周武帝平齐战功，祈祷天下永安。又叫《永安乐》，唐代改名《安乐》。舞者 80 人。

《太平乐》周、隋遗音，又称《五方狮子舞》，舞五色狮子以颂太平。舞者 12 人，歌者 140 人。白居易在翰林院时奉敕撰有《太平乐词二首》以歌之。《破阵乐》唐太宗贞观七年（633 年）创制，歌颂唐太宗的武功。舞者 120 人。唐高宗显庆元年（656 年）改为《神功破阵乐》，由原来表演 52 遍，修入雅乐后减至 2 遍。

《庆善乐》又名《九功舞》，唐太宗贞观六年（632 年）所造，歌颂唐太宗文治之德与天下太平。舞者童儿 64 人。

《大定乐》又名《一戎大定乐》，唐高宗龙朔元年（661 年）所造，以歌颂唐高宗之武功。舞者 140 人。

《上元乐》唐高宗咸亨四年（673 年）所造。舞者 180 人。公元 674 年，唐高宗改年号为“上元”，并自称天皇，武后改称天后，所以，此舞应是歌颂唐高宗之作。

《圣寿乐》唐高宗、武后所作，以歌颂高宗与武后。舞者 140 人。每变一次队形组成一个字，总共 16 变组成“圣超千古，道泰百王，皇帝万岁，宝祚弥昌”16 个字。

《光圣乐》唐玄宗开元初所造。歌颂唐玄宗平定内乱，振兴国家之功绩。舞者 80 人。

立部伎除《太平乐》外，全部为歌颂当朝皇帝功德及大唐帝国的兴旺吉祥。包含的内容之广泛，规模之庞大，都是其他朝代所望尘莫及的，充分体现了盛唐恢弘、瑰丽的气势。

坐部伎则为小型歌舞，有《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌

万岁乐》、《龙池乐》、《破阵乐》6 部。乐队在室内坐着演奏，舞蹈在室内表演，人数较少，多的也仅有 12 人。与立部伎相比，可谓人少艺精。因坐部伎与本论题关联不大，在此不再赘述。

2. 立部伎乐舞的艺术特色

立部伎属于大型歌舞，舞队在广场表演。参演人数少约 60 人，多至 180 人，编排成各种队形，组成各种图案，加上大鼓震天，声势浩大，气势雄伟，充分显示了大唐的威仪及霸气。

立部伎与九、十部伎不同，不再以国名或地名作为划分的标志，其内容与艺术的仪式性也不在外域礼节，而重在朝廷内部，即在皇帝举行大朝会、会见外国使节、抚慰臣僚等重大政治活动中表演。然而，唐高宗以后，其典仪性逐渐弱化，较多的异域文化元素融入其中。“至玄宗，始以法曲与胡部合奏，夷音、夷舞，进之堂上，而雅乐之工，以坐立伎部不堪者充之，过为简贱至此，宜乎正声沦亡，古乐之不可复矣。”①在雅乐中掺入了太多的俗乐、胡乐的成分，天宝时杂然并陈。“自《破阵舞》以下，皆雷大鼓。杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷。《大定乐》加金钲。惟《庆善乐》独用西凉乐。”②立部伎八部乐中六部为西域乐。坐部伎“自《长寿乐》已下皆用龟兹乐，舞人皆著靴。”③这种不中不西、亦雅亦俗的宫廷乐舞新变，着实让人不知所措。如何保护与传承自己民族的乐舞特色，处理好乐舞创新中的博采众长而又不失去自我，这是包括白居易在内的一批文人音乐家倍感焦灼的问题。

（二）白居易《立部伎》歌诗的政治取向

《立部伎》歌诗是白居易为左拾遗时所作。当时，二部伎等级分明，雅乐替坏严重，立部伎表演中雅俗杂陈，还与杂戏相混表演。正如白诗所述：

立部伎，鼓笛諠。舞双剑，跳七丸。嫋巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵。坐部

① 胡震亨《唐音癸签》卷十三，第 168—169 页，上海，上海古籍出版社，1981。

② 刘昫等《旧唐书·音乐二》，第 661 页，北京，中华书局，1975。

③ 刘昫等《旧唐书·音乐二》，第 662 页，北京，中华书局，1975。

退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任？始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此，长令尔辈调宫徵。圆丘后土郊祀时，言将此乐感神祇。欲望凤来百兽舞，何异北辕将适楚？工师愚贱安足云，太常三卿尔何人？（《白居易集》卷三）

诗歌翔实地记述了元和年间坐、立部伎的演出情况：立部伎在演奏时，鼓笛声声闹喧天，和它一起表演的还有杂技舞双剑、跳七丸、踩绳索和顶长竿。接着，叙说太常乐部伎的等级划分及其不同的演出效果：堂上坐部演奏的是清雅笙歌，堂下立部是鼓笛齐鸣。坐部"笙歌一声众侧耳"，立部"鼓笛万曲无人听"。其原因在于演奏者的技术水平不同。然后直接表明雅乐的替坏：立部低贱，坐部显贵，太常乐工技艺最高的进入坐部伎，不能胜任的退到立部伎，击鼓吹笙给杂戏伴奏；立部伎中再不能胜任的，就去敲打钟磬演奏雅乐。雅乐的演出质量可想而知。于是，诗人慨叹："雅音替坏一至此"，长期让这些技艺低下的人去演奏雅乐，而每到祭祀天地的时候，朝廷还想用这样的雅乐去感动神灵，希望凤凰来朝百兽齐舞，这不是南辕北辙、异想天开吗？

白居易有感于"无性灵者退入雅乐部"的反常现象，故提出"刺雅乐之替"。诗中不仅描写了那个时代的流行乐舞《立部伎》的演出窘况，展现了中唐时期宫廷乐舞的现状与人们的欣赏情趣，可谓是唐代乐舞文化艺术演变的佐证；同时，诗人也毫无保留地释放了自己的审美信息和政治态度。立、坐部伎严肃的乐舞内容是不能随意拿来娱乐的，在艺术上也应有极高的艺术价值。而此时的立部伎已被庸俗化为纯粹的娱乐品了，表面上的热闹场面无法掩盖无人听的现实。不仅如此，雅乐演奏者的素质低劣，元稹同题诗也有"工师尽取聋昧人"之说。当时的雅乐已经成了俗乐、滥乐的代名词，欢乐以知政，这种"礼崩乐坏"正是庸政误国的表现。往昔的雅乐大舞，如今再也看不到当初的勇武与强悍，大唐国威的声势也随之失去了绚丽夺目的光彩。

三、白居易《七德舞》与《立部伎》歌诗的价值和意义

1.记录了翔实的乐舞史料

宫廷乐舞艺术是社会与宫廷生活的艺术反映。《七德舞》与《立部

伎》不仅在大唐历代产生了重大影响，而且在中外文化交流史上也占有重要地位。白居易与元稹一起，选择了最有代表性的宫中乐舞题材，联系时政，以乐舞诗劝谏。诗与史结合，是现存少有的直接描写这两大乐舞的歌诗，不仅给我们描绘了舞容遗音，也记录了翔实的乐舞史料。如“武德中，天子始作《秦王破阵乐》以歌太宗之功业。贞观初，太宗重制《破阵乐舞图》，诏魏徵等人为之歌词，因名《七德舞》。自龙朔已后，诏郊庙享宴，皆先奏之”(《七德舞·序》)。这段序言记述了《七德舞》即《秦王破阵乐》的制定情况、制定依据以及制定的意图与演出的时间。诗中的本事可与史籍印证。诗句之下的小注，具体阐释唐太宗实施德政的典型事例，是研究《七德舞》主旨的有力凭证。

再如，“太常选坐部伎无性识者，退入立部伎。又选立部伎绝无性识者，退入雅乐部。则雅声可知矣！”(《立部伎·序》)以及诗中慨叹“雅音替坏一至此”等诗句，不仅再现了当时《立部伎》的演出及雅乐替坏的尴尬情状，为我们了解唐代宫廷乐舞流变作了翔实的考证，为《新唐书·礼乐志》立、坐部伎的有关记载作了最好的注脚，也为长期以来《立部伎》的属性究竟是燕乐、雅乐，还是宴享雅乐等论争提供了明确的答案。

2. 凸显乐舞文化传承之必须

交流与融合是文化艺术发展的原动力之一。但是，在吸收外域文化的同时，如何传承本民族的传统文化？在欣赏通俗乐舞文化的同时，如何保护好传统的高雅艺术？这是1200多年前的白居易已经在思考的问题。

繁花似锦的唐代宫廷乐舞，荟萃了当时四方乐舞艺术的精华达到了鼎盛。统治者由于娱乐与政治的双重需要，创作了大量乐曲与歌舞，经常组织各种乐舞表演。但是，在外来乐舞文化的冲击下，当时的统治者过分青睐外来乐舞及俗乐杂技，对本民族的乐舞文化缺乏自我认同，失去了信任感和自豪感，并忽视了传统高雅艺术的传承，或者说保留了原乐舞的名称，却丧失了其本真内涵。一些有价值的乐舞正逐渐淡出人们的视野，民族乐舞文化正面临着前所未有的危机。爱国又爱君的白居易对此焦虑不安。为保护、传承这些乐舞文化不被流失，他以诗写乐，以诗写舞，仅新乐府五十首中就有八首直接以乐舞命名。这些诗歌从一个独特的视角反映了唐代宫廷四方之乐合奏的时代盛况，也清晰地透视

出其中存在着的问题。“雅乐之替”则是其中之一。

“雅乐之替”中的“替”，既有代替、替换的意思，又有衰败、衰退的含义。唐太宗之后的“雅乐之替”不是越来越完美，而是越“替”越衰退。“刺雅乐之替”是诗人对文化传承忧患的表现。“刺雅乐之替”的目的是捍卫传统文化中的精华不被随意篡改或遗弃。用我们现在的话说，就是在坚持创新、发展的同时，应保护与继承传统文化的精华，做到中外结合，雅俗共赏。遗憾的是，白居易的提议并没有得到皇帝的共鸣与支持，终使《七德舞》等宫廷乐舞彻底地消失了，甚至连遗存的曲谱也没有。据《旧唐书·王涯传》载，到唐文宗时已想听雅乐而不得了。

所幸的是，国内流失国外存。由于唐王朝与周边国家密切的文化交流，《破阵乐》在当时曾经远播印度、日本和朝鲜。据《大唐西域记》载，唐玄奘访问印度时，中印度的戒日王在会见玄奘时曾热情赞扬《秦王破阵乐》：

> 尝闻摩诃至那国（即中国）有秦王天子，少而灵鉴，长而神武。昔先代丧乱，率土分崩，兵戈竞起，群生荼毒，而秦王天子，早怀远略，兴大慈悲，拯济含识，不定海内，风教遐被，德泽远洽，殊方异域，慕化称臣，氓庶其亭育，咸歌《秦王破阵乐》。闻其雅颂，于兹久矣。（《大唐西域记》）

东印度的拘摩罗王也曾对其表示出钦慕之情。当时，《破阵乐》问世不过十年，在古代交通极为不便的情况下，它的威名已经传到了周边诸国，可见此舞的巨大艺术魅力。另外，武则天时的日本遣唐使也曾将《秦王破阵乐》曲谱带回，在日本风靡一时。至今。日本《大日本史·礼乐志》还载有《秦王破阵乐》，以及古代传抄的九种曲谱。上世纪八十年代，我国的音乐家把日本珍藏的五弦琵琶谱《秦王破阵乐》进行翻译和改编，以表现中华民族奋发向上的精神风貌。白居易倘若地下有知，不知是幸慰还是感伤？

3. 揭示了《立部伎》形式与内容的悖立

任何艺术创作，都必须遵循内容与形式相统一的原则。《七德舞》的一再改编，《立部伎》中的雅俗杂陈，从某种程度上体现了统治者广博众采、不拘一格、勇于创新的理念，为大唐乐舞艺术的发展注入了

一些新鲜元素。但是，形式与原创乐舞内蕴相悖的现象令人瞠目。过分追求形式的美艳，以满足统治者享乐欲望为目的的改编使其失去了应有的思想价值和震撼人心的艺术魅力。改编者是最高统治者皇帝，皇帝喜则乐舞兴，皇帝厌则乐舞亡，以政治权力干预艺术创作在唐代已经秽迹昭彰。

史载，在高宗做太子的时候，就与其父皇的才人武媚娘即武则天有着暧昧关系。太宗驾崩后，武则天出家。不久，高宗把她接回宫中封为昭仪，后来又册封为皇后。作为皇帝的唐高宗不仅不孝且有违人伦。由于惧怕父皇的威慑阴影，他封杀了太宗的《七德舞》长达28年。虽然此舞后来得以复演，但内容和形式皆非昔日模样。至玄宗时《破阵乐》表面上多姿多彩，其实质则过于柔媚与低俗，大量的龟兹乐也冲淡了此舞的传统色彩。昔日的国乐、国歌差不多已蜕变为靡靡之音。

悖立现象还表现在《立部伎》的表演形式。《立部伎》中的《破阵乐》，曾是“天子退位，坐宴者皆兴”的“发扬蹈厉，声韵慷慨”[①]之表演。还有其中的《圣寿乐》字舞、《太平乐》（即《五方狮子舞》）等也都是极具特色的舞蹈。至白居易时，伴奏的却是龟兹乐，同台演出的是杂戏，演奏者都是“低能儿”。[②]这种极度的不协调，在今天看来，犹如在北京国家大剧院的舞台上，一边高唱着国际歌，一边表演着二人传，岂不怪哉异哉！难怪白居易质疑：“欲望凤来百兽舞，何异北辕将适楚？”

4. 彰显诗人的谏官职责

历来统治者都把雅乐作为规范秩序、教化民众的手段，在制定雅乐时倍加谨慎，以期达到《乐记》中所说的“动天地，感鬼神”的超级艺术精品。然而，白居易感到，太宗之后的统治者对雅乐的态度是充满矛盾的。形式上重雅乐，心理上嗜胡乐，行动上沉湎于俗乐杂戏中。如明代胡震亨《唐音癸签》所说：“自太宗以功德之盛，复造《破阵》、《庆善》二乐舞，于是后世相循，竟制乐以侈观听，舞佾制度，各以意为增减，不合古经，而臣下亦复撰乐献媚，女倡夷舞，同俳优戏剧之

---

①（五代）刘昫等《旧唐书·音乐二》，第669页，北京，中华书局，1975。

② 刘尧民《词与音乐》，第228页，昆明，云南人民出版社，1982。

观，则已渐流为散乐，而远雅益甚矣。”[1]白居易深感自天宝以后雅乐沦丧，胡乐盛行，立部伎混于杂戏，以及“无性识者退入雅乐部”的俗化导向，最终失去的不仅是宫廷的雅乐文化，也丢掉了先人夺取天下的美德懿行。他岂能无动于衷？

白居易在创作《新乐府》时，他的身份首先是谏官，其次才是诗人。他于宪宗元和二年（807）冬任翰林，第二年五月又拜左拾遗。翰林，是出入宫廷、在内廷办事的官员，号称“天子私人”。翰林学士的职能，既要以文学侍臣的身份创作朝廷乐章包括乐府歌辞，又要以朝中大臣的身份创作“时得闻至尊”的奏议性诗篇。拾遗，则是执掌供奉和谏议等职事，可参与廷议直抒己见，也可直接向皇帝陈述政治得失及天下利弊。白居易对自己的职责非常明确，也乐于其事。在拜命之日，即以《初授拾遗献书》表达其报效朝廷之心：

> 臣谨按《六典》：左右拾遗，掌供奉、讽谏，凡发令举事，有不便于时、不合于道者，小则上封，大则廷诤。其选甚重，其秩甚卑。所以然者，抑有由也。大凡人之情，位高则惜其位，身贵则爱其身。惜位则偷合而不言，爱身则苟容而不谏，此必然之理也。故拾遗之置，所以卑其秩者，使位未足惜，身未足爱也；所以重其选者，使上不忍负恩，下不忍负心也。夫位不足惜，恩不忍负，然后能有阙必规，有违必谏。朝廷得失无不察，天下利病无不言，此国朝置拾遗之本意也。(《白居易集》卷五十八)

白居易在任翰林学士与左拾遗期间，以敢言直谏、慷慨陈词著称。他“有阙必规，有违必谏，朝廷得失无不察，天下利病无不言”，甚至把那些“难于指言者，辄咏歌之，欲稍稍进闻于上”。[2]在《七德舞》中，他想到此舞的原创主旨，在于传达“王业艰难示子孙”。诗中详细陈述太宗七德，对当朝皇帝的讽谏尽含其中。在《立部伎》“击鼓吹笙和杂戏”的表演中，他看到了造成此种情况的原因之一，在于演奏雅乐乐工技艺的低下，于是责问“工师愚贱安足云，太常三卿尔何人？”所

---

①（明）胡震亨《唐音癸签》，第 13 卷，第 130—131 页，上海，上海古籍出版社，1981。

② 白居易《与元九书》，《白居易集》，第 45 卷，第 962 页，中华书局，1999。

以，有人认为，《立部伎》“是说大臣不好”。[1]这里的“大臣”即指太常寺卿。但是，造成“工师愚贱”以至雅乐衰退的主要原因，虽然太常乐官难辞其咎，但并非主要症结所在。对此，诗人心知肚明。因为不好明着说皇帝，就只能说“三卿”。这也是谏官把“难于指言者”“闻于上”的方法之一。他把歌诗与奏谏结合起来，以诗歌揭露时弊，寄希望播于乐章，引起皇帝的重视。但是，现实并非如他所愿。大唐政体已经腐败，诗歌根本无法挽救唐帝国及其乐舞文化不可逆转的衰颓之势，但却成为后世权衡时政的圭臬。如宋代邵伯温《邵氏闻见录》卷六载：“太宗一日谓宰辅曰：‘朕何如唐太宗？’众人皆曰：‘陛下尧、舜也，何太宗可比？’承相文正公李昉独无言，徐诵白乐天《七德舞》诗云：‘怨女三千放出宫，死囚四百来归狱。’太宗曰：‘朕不如也。”这一点恐怕连白居易也是始料不及的。

总之，《七德舞》与《立部伎》是白居易对唐代以来宫廷乐舞反思的成果，无论是“美拨乱陈王业”还是“刺雅乐之替”都具有一定现实意义。有人称白居易的《新乐府》五十首为“唐代的《诗经》”，[2]而《七德舞》和《立部伎》则是其中的代表作之一。它是诗人“为君、为民、为物、为事而作，不为文而作”创作理念的具体实践，是“其辞质而径”，“其言直而切”、“其事核而实”、“其体顺而肆”[3]的新乐府诗的典范之作，也是白居易“乐与时政通”，[4]由观舞则知政之治乱艺术见解的体现。既非诗人“保守主义和狭隘的民族主义观点”，也决非“枯燥乏味”的凑数赝品。

作者简介：杜兴梅，女，河南郑州人，现为广东韩山师范学院中文系教授，主要研究方向为古代音乐文学。

---

① 刘隆凯整理，《陈寅恪“元白诗证史”讲席侧记》，第112页，武汉，湖北教育出版社，2005。

②《陈寅恪“元白诗证史”讲席侧记》，第95页，刘隆凯整理，武汉，湖北教育出版社，2005。

③（唐）白居易《《新乐府·序》，《白居易集》，第3卷，第52页，北京，中华书局，1999。

④（唐）白居易《华原磬》，《白居易集》，第3卷，第58页，北京，中华书局，1999。

宋代新乐府的认定

◇张　煜

（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

摘要：一般认为，唐后没有新乐府诗的创作。本文以宋代为例，考察了新乐府创作情况，认为宋代作家还继续传统的新乐府诗歌的创作。本文制定了四条判定新乐府的标准，按照标准认定宋代诗坛上曾有79位诗人创作了69题201首新乐府。

在《乐府诗集》所收十二类乐府诗当中只有新乐府全是唐代作品。在唐后各代有无新乐府？如果有，应该包含哪些作品，则是一个极其复杂的问题。许多学人弄不清新乐府的真正含义，往往把那些不属于乐府旧题却带有“歌”、“行”字样的诗统统当作新乐府；或对宋人“乐府”概念的扩大情况缺少细致辨析，只把宋词当作新乐府，这直接影响到了唐代乐府诗史的描述。本文以宋代为例，通过对宋代新乐府的认定，来阐述唐后新乐府认定的方法，为以后各代新乐府的认定打下良好的基础。

一、宋人乐府含义的扩大

唐人所说乐府，无论在产生途径上、还是在歌咏对象和内容上，多和朝廷密不可分。到宋代以后，乐府诗的含义，逐渐扩大，已经用来泛指一切入乐的歌诗。这种乐府概念扩大现象，直接影响到对新乐府的认定。

宋代仍然保留着唐人所说“乐府”的含义。人们在提到乐府时，尚和朝廷的音乐机关和音乐制度相关。例如《宋史》卷一百二十六“景德二年八月”条记载：“明年八月……又令仲辛诞唱八十四调曲，遂诏补副乐正，赐袍笏、银带，自余皆赐衣带、缗钱，又赐宗谔等器币有差。自是，乐府制度颇有伦理。”[①]文中的“乐府制度颇有伦理”就是指

①（元）脱脱等撰《宋史》，第126卷，第2945—2946页，北京：中华书局，1977。

朝廷的音乐机构和制度。类似的记载又如《宋史》卷一百二十九“大观二年”条记载：“初，进士彭几进乐书，论五音，言本朝以火德王，而羽音不禁，征调尚阙。礼部员外郎吴时善其说，建言乞召，几至乐府，朝廷从之。”[①]又云：“六年，诏：‘先帝尝命儒臣肇造玉磬，藏之乐府，久不施用，其令略加磨砻，俾与律合。并造金钟，专用于明堂。’”[②]《宋史》卷四百三十九“乾德元年”条记载：“乐器中有叉手笛者，上意欲增入雅乐，岘即令乐工调品，以谐律吕，其执持之状如拱揖然，请目曰‘拱辰管’，诏备于乐府。”[③]以上几段材料中提到的“乐府”，毫无疑问都指的是朝廷音乐机构，天子的诏书中直接以“乐府”呼之，可知“乐府”一词在宋代仍然是指代或曰泛指朝廷的音乐机构，此为“乐府”的第一个含义。

宋人也以“乐府”指传统意义上的乐府诗。例如《宋史》卷四百四十四记载张耒云：“作诗晚岁益务平淡，效白居易体，而乐府效张籍。”[④]中唐的张籍以新旧乐府古题诗歌闻名于世，因此，此处所说的“乐府效张籍”当是指乐府诗歌。又如《宋史》卷二百四十二记载郭皇后云：“后帝颇念之，遣使存问，赐以乐府，后和答之，辞甚怆惋。”[⑤]此处天子赏赐给皇后的“乐府”就是乐府诗歌，郭皇后和答的也当是乐府诗歌。这是“乐府”一词在宋代的一个基本含义，保存了汉魏“乐府”的原始初义。此外，重要的一点是，宋代乐府诗歌有的能够播于管弦，也同样保存了汉魏乐府的歌诗的特点，如《宋史》卷二百四十三记载刘贵妃云：“先是，妃手植芭蕉于庭曰：‘是物长，吾不及见矣！’已而果然。左右奔千告帝，帝初以其微疾，不经意，趣幸之，已薨矣，始大悲恻。特加四字谥曰明达懿文。叙其平生，弦诸乐府。”[⑥]“弦诸乐府”一句表明两点：第一，乐府是宋时朝廷音乐机关的一种称谓；第二，乐府中的诗歌是被之管弦的歌诗。

但是宋人并没有严格遵守唐人的乐府疆界，而是将乐府远远扩大到与朝廷无关的歌诗。例如他们经常用“乐府”称呼盛行当时的长短

---

①（元）脱脱等撰《宋史》，第129卷，第3002页，北京：中华书局，1977。
②（元）脱脱等撰《宋史》，第129卷，第3019页，北京：中华书局，1977。
③（元）脱脱等撰《宋史》，第439卷，第13013页，北京：中华书局，1977。
④（元）脱脱等撰《宋史》，第444卷，第13114页，北京：中华书局，1977。
⑤（元）脱脱等撰《宋史》，第242卷，第8619页，北京：中华书局，1977。
⑥（元）脱脱等撰《宋史》，第243卷，第8644页，北京：中华书局，1977。

句。如《宋史》卷四百四十四记载词人周邦彦云："邦彦好音乐，能自度曲，制乐府长短句，词韵清蔚，传于世。"[①]《宋史》卷四百四十三记载词人贺铸云："铸所为词章，往往传播在人口。建中靖国时，黄庭坚自黔中还，得其'江南梅子'之句，以为似谢玄晖。其所与交，终始厚者，惟信安程俱。铸自裒歌词，名《东山乐府》，俱为序之。"[②]在这里，乐府与长短句并称，说的都是一个意思，就是指长短句。宋代的词人传世的作品集中，也多以乐府命名。如苏轼的《东坡乐府》、杨万里的《诚斋乐府》、冯时行的《缙云乐府》、刘焘的《静修乐府》、段成已的《菊轩乐府》等等，都是宋代作家的词作。而在宋人诗集中，没有一部以"乐府"命名，也很少见到哪一家别集中专门有"乐府"卷。可见宋人所说乐府在内涵指向上发生了很大变化，即从传统的乐府诗歌变成了句式长短变化的曲子词。

总之，"乐府"这一概念发展至宋代，基本含义有三：第一，指音乐机关。这是沿用历史上乐府的基本含义，在宋代的史料中多有记载。第二，指传统的乐府诗歌。第三，指宋词。宋代作家多将自己的词集命名为"乐府"。前两种与唐人相同，后两种是对唐人观念的拓展。

那么宋代的新乐府的含义较之唐代究竟有无变化呢？翻开宋代诗人的作品，不难发现新乐府屡见诗人们的笔端。如宋徐积《诗酒仙》诗云："玉女争求新乐府，金童时献碧瑶钟。"苏辙《再和十首》诗云："坐客要闻新乐府，应须溢口琵琶声。"黄庭坚亦云："欲写二三新乐府，去适伤冷物倦甚，后未能耳。"林光朝《代陈季若上张帅》诗云："传说姑苏新乐府，祇缘太守例能诗。"杨万里《酣赋亭》诗云："太白自翻新乐府，小蛮度入妙歌声。"陈造《次韵朱万卿五首》云："尽抄新乐府，惜欠雪儿讴。"从这些诗人的诗句中不难看出新乐府的概念深入宋代文人的生活，然而这些新乐府指的是什么样的诗呢，有必要进一步考察。在陈师道《后山集》卷二十三中有一段关于柳永的记载："柳三变游东都南北二巷，作新乐府，骫骳从俗，天下咏之，遂传禁中。仁宗颇好其词，每对酒必使侍妓歌之再三。"[③]所说的柳永新乐府当是指著名的柳词。可见由于乐府含义的扩大，宋人很自然地把新的歌词当作了新乐府。

① (元) 脱脱等撰《宋史》，第444卷，第13126页，北京：中华书局，1977。
② (元) 脱脱等撰《宋史》，第443卷，第13104页，北京：中华书局，1977。
③ 陈师道《后山集》，第23卷，上海：商务印书馆，1937。

二、宋代新乐府的认定

那么是不是说宋代就没有唐代那样的新乐府呢？其实还是有的。对唐后新乐府辞的认定，应该把握住以下几条标准：第一，诗人明确地命名为新乐府或新题乐府的诗歌作品。第二，诗人明确表示创作的乐府诗歌，或者有标明补朝廷乐府的创作意图，且是自命新题的诗题，非沿袭乐府旧题。第三，明确表明是仿照元白等新乐府诗人所创作的新题乐府诗作品。第四，唐代新乐府诗题的拟作或纠谬之作。下面就依这四条标准对宋代新乐府进行认定。

张耒《于湖曲》一首。诗序云："芜湖令寄示温庭筠《湖阴曲》，其序乃云：晋王敦反，屯于湖阴。帝微行至其营，敦梦日尧之，觉而追不及，故乐府有《湖阴曲》。按晋《地志》，有于湖，而无湖阴。《本纪》云：敦屯于湖阴，察营垒而去。余顷游芜湖，问父老湖阴所在，皆莫之知也。然则帝至于湖，当为断句。乃作《于湖曲》以遗之，使正其是非云。"[①]此题是张耒为纠正温庭筠新乐府所作。温庭筠曾作有一首新乐府《湖阴曲》，张耒认为温庭筠当时读史料断句错而致自命新题误，其事件发生地当为"于湖"，非"湖阴"，故重作《于湖曲》以正是非。温庭筠《湖阴曲》被《乐府诗集》收入新乐府辞，故《于湖曲》亦是一首新乐府。

张耒《输麦行》一首。诗序云："余过宋，见仓前村民输麦，止车槐阴下，其乐洋洋也。晚复过之，则扶车半醉，相招归矣。感之，因作《输麦行》，以补乐府之遗云。"[②]根据此诗前小序"因作《输麦行》，以补乐府之遗云。"语可知，诗人创作此诗的目的很明确，是意图补朝廷乐府，因而本诗是一首乐府诗。诗题为传统的三字诗题，并为乐府常见"行"诗类。此题为诗人自创新题，以前乐府诗歌无此题。综合以上分析，可知此诗亦为诗人所作的一首新乐府诗。

范成大《腊月村田乐府》十首。诗引云："余归石湖，往来田家，得岁暮十事，采其语各赋一诗，以识土风，号《村田乐府》。其一《冬舂行》，腊日舂米为一岁计，多聚杵臼，尽腊中毕事，藏之土瓦仓中，

① 《全宋诗》，第1185卷，第20册，第13028页，北京：北京大学出版社，1998。

② 《全宋诗》，第1185卷，第20册，第13418页，北京：北京大学出版社，1998。

经年不坏，谓之冬春米。其二《灯市行》，风俗尤竞上元，一月前已卖，谓之灯市。价贵者数人聚博，胜则得之，喧盛不减灯市。其三《祭灶词》，腊月二十四夜祀灶，其说谓灶神翌日朝天，白一岁事。故前期祷之。其四《口数粥行》，二十五日煮赤豆作糜，暮夜合家同飨，云能辟瘟气，虽远出未归者，亦留贮口分，至襁褓小儿及僮仆皆预，故名口数粥。豆粥本正月望日祭门故事，流传为此。其五《爆竹行》，此它郡所同，而吴中特盛，恶鬼盖畏此声。古以岁朝，而吴以二十五夜。其六《烧火盆行》，爆竹之夕，人家各又于门首燃薪满盆，无贫富皆尔，谓之相暖热。其七《照田蚕词》，与烧火盆同日，村落则以秃帚若麻蓝竹枝辈燃火炬，缚长竿之杪以照田，烂然遍野，以祈丝谷。其八《分岁词》，除夜祭其先竣事，长幼聚饮，祝颂而散，谓之分岁。其九《卖痴呆词》，分岁罢，小儿绕街呼叫云：'卖汝痴卖汝呆！'世传吴人多呆，故儿辈讳之，欲贾其余，益可笑。其十《打灰堆词》：除夜将晓，鸡且鸣，婢获持杖击粪壤致词，以祈利市，谓之打灰堆。此本彭蠡清洪君庙中打如愿故事，惟吴下至今不废云。"[①]根据范成大诗前小序"号《村田乐府》"一语可知，这组诗歌乃是乐府诗，题目是诗人"往来田家，得岁暮十事，采其语各赋一诗"，可知是依事赋题，全为诗人自创的新题。根据十首诗的题目，可以看出基本分为"行"和"词"两大类，行诗是传统乐府诗常见的题目类型，据笔者考证，行的意思即为"歌、咏"[②]。既为乐府，又为新题，因此是新乐府辞。这一组新乐府诗歌语言质朴清新，风格独特，展示了江南农村特有的年俗，反映了当时农家的景物、岁时、风俗、劳动、困难、忧患和灾难等，折射出农民丰富的物质文化生活和美好的人生愿望，与晚唐皮日休《正乐府》十首有诸多相似之处，都是不可多得的新乐府作品。

唐庚《梦泉》一首。诗引云："……写为《梦泉操》，第入乐府篇。将前辄复却，万事付有缘。"可知，此诗是诗人着意创作的一首乐府诗，且为因事命题，旧题所无，"操"亦为乐府常用类名之一，因此此诗为新乐府诗。

---

①《全宋诗》，第2272卷，第41册，第26032页，北京：北京大学出版社，1998。

② 关于乐府诗题"行"的本义考证，请参见笔者论文《乐府"行"题本义新考》，《首都师范大学学报》，2011年第1期。

唐庚《采藤曲效王建体》一首。[1]王建是中唐著名的乐府诗人，与张籍以“张王乐府”并称于世。诗人作此诗注明效王建体，即为有意效仿王建的乐府诗题而为诗。题目属于曲这一类别，又为诗人自创，描写民间百姓年年采藤进贡朝廷，最终资源匮乏无藤可采而被迫变卖牲畜房屋的悲惨遭遇，极具深刻的现实意义。

周紫芝《时宰相生日乐府》等七首。《时宰相生日乐府》三首诗序云：“会太师之寿日，乃敢采为歌诗，作乐府三章……。”[2]又《时宰生日乐府》四首诗序云：“岁十有二月二十有五日，太师魏国公之寿日也。……乃作乐府四章，再拜而献。……后之贤者，闻而悦之，将欲鼓之舞之，长言而永歌之，庶几或有取于斯焉。”其《升平谣》云：“但闻群贤岁歌舞，寿曲声中玉觞举。青衫小吏亦复欢，自采民谣裨乐府。”[3]周紫芝创作的这几首宰相生日歌，体裁为乐府，因为他在诗前小序明确说“作乐府三章”、“作乐府四章”。从具体的题目来看，像《御燕曲》、《班师行》、《升平谣》、《祈年歌》都是新题，旧乐府所无，因此这七首诗为新乐府诗。从内容上看全是寿宴之上应时应景之作，为祝颂歌功之意。从音乐的角度看，诗人在小序和诗中都有语句明确表明是作的乐章歌词，希望被演唱。如“乃敢采为歌诗”“后之贤者，闻而悦之，将欲鼓之舞之，长言而永歌之，庶几或有取于斯焉。”

周紫芝《金铜歌》一首。诗序云：“汉武帝作金铜仙人以承露盘，魏明帝青龙间，诏以车西取。及临载，仙人乃潸然泪下。唐诗人李长吉作歌以哀之，杜牧之为贺作集序，独于是诗有取焉。予因读长吉诗，爱其奇古，然味牧之所谓其于骚人感刺怨怼之意无得而有焉。乃为续赋，以系乐府之末。”[4]周紫芝这首《金铜歌》是读李贺《金铜仙人辞汉歌》后而作。诗序表明“乃为续赋，以系乐府之末”，意为诗与长吉诗相涉，并有意纳入乐府，诗题也变李贺原有诗题为传统的乐府三字题。《金铜歌》是诗人自立新题，因此此诗是一首新乐府诗。

---

①《全宋诗》，第1326卷，第23册，第14996页，北京：北京大学出版社，1998。

②《全宋诗》，第1535卷，第26册，第17308页，北京：北京大学出版社，1998。

③《全宋诗》，第1535卷，第26册，第17292页，北京：北京大学出版社，1998。

④《全宋诗》，第1535卷，第26册，第17084页，北京：北京大学出版社，1998。

徐积《莫望草》一首。诗序云："莫望草，为路公而作也。路公行且有日，某方抱病伏枕，感公之行，于枕上为此诗焉。时夜漏方半，适与孤甥老老同寝，窃自感其意，即以手抚老老而歌之。老老最耽眠，至明日犹能记忆，是其歌之甚数也。……此诗乐府也，借喜事小吏歌之，不一歌而止可也。"[①]诗人诗序云"此诗乐府也"，此题为作者自立新题，因此是一首新乐府诗，并且曾被"小吏歌之"。

周弼（字伯弜）新题乐府四十首（存目）。释永颐有诗题为《伯弜出示新题乐府四十章雄深雅健有长吉之风喜而有咏》，诗云："伟哉吴人周伯弜，国风雅颂今再昌。钧天洞庭不敢张，楚芈暗泣嗟穷湘。庆祚三百多祯祥，呜呼四十乐府章。"[②]据释永颐语可知周弼曾经作有四十首新题乐府诗并出示给友人，惜已失传。

曹勋《补乐府》十首。具体为：《帝宓牺氏之乐歌》、《帝神农氏之乐歌》、《帝有熊氏之乐歌》、《帝少昊氏之乐歌》、《帝高阳氏之乐歌》、《帝高辛氏之乐歌》、《帝陶唐氏之乐歌》、《帝有虞氏之乐歌》、《夏后氏之乐歌》、《有商氏之乐歌》。[③]唐诗人元结曾经作过十首新乐府名为《补乐歌》。宋代曹勋这十首《补乐府》完全是效仿元结新乐府《补乐歌》所作。例如元结《补乐歌》第一首《网罟》诗题下小序表明歌咏物件云：伏羲氏之乐歌也，其义盖称伏羲能易人取禽兽之劳。曹勋《补乐府》第一首题名为《帝宓牺氏之乐歌》，与元结诗歌咏对象一致，并且诗后序云："罔罟，以利民也。"与元结乐府诗题相同，以序点题。曹勋十首乐府诗都是如此，简言之，即曹勋乐府诗将元结乐府诗题演变为序，反之，又将元结诗序提炼为题。

元结的十首《补乐歌》是唐代新乐府诗，郭茂倩将其收录在《乐府诗集》卷九十六"新乐府辞七"当中，由此可以判定，曹勋的十首《补乐府》亦是新乐府辞，曹勋自己也明确地将诗题命名为"补乐府"，其创作意图不言而喻。方便起见，将元结与曹勋乐府列表对比如下：

---

①《全宋诗》，第657卷，第11册，第7634页，北京：北京大学出版社，1998。

②《全宋诗》，第3021卷，第57册，第35988页，北京：北京大学出版社，1998。

③《全宋诗》，第1898卷，第33册，第21033—21035页，北京：北京大学出版社，1998。

元结《补乐歌》诗题	曹勋《补乐府》诗题	元结《补乐歌》诗前序	曹勋《补乐府》诗后序
网罟	帝宓犠氏之乐歌	伏羲氏之乐歌也，其义盖称伏羲能易人取禽兽之劳	罔罟，以利民也
丰年	帝神农氏之乐歌	神农氏之乐歌也，其义盖称神农教人种植之功	丰年，报帝功也
云门	帝有熊氏之乐歌	轩辕氏之乐歌也，其义盖言云之出润益万物，如帝之德无所不施	云门，纪瑞应而昭灵命也
九渊	帝少昊氏之乐歌	少昊氏之乐歌也，其义盖称少昊之德渊然深远	九渊，泽及飞沉也
五茎	帝高阳氏之乐歌	颛顼氏之乐歌也，其义盖称颛顼得五德之根茎	五茎，万物遂其性而遍诸嘉生也
六英	帝高辛氏之乐歌	高辛氏之乐歌也，其义盖称帝喾能总六合之英华	六英，草木畅茂而被其光华也
咸池	帝陶唐氏之乐歌	陶唐氏之乐歌也，其义盖称尧德至大，无不备全	咸池，德施周普而流于罔极也
大韶	帝有虞氏之乐歌	有虞氏之乐歌也，其义盖称舜能绍先圣之德	大韶，能绍帝尧之德而同于无为也
大夏	夏后氏之乐歌	有夏氏之乐歌也，其义盖称禹治水，其功能大中国	大夏，美其功利之大而民歌乐之也
大濩	有商氏之乐歌	有殷氏之乐歌也，其义盖称汤救天下，濩然得所	大濩，美其宁乱救民而能覆护之也

除了以上所认定的共计8人28题73首新乐府之外，宋代还存在着大量的拟唐代新乐府诗题的诗歌作品，即袭用唐新乐府诗题进行的创作。这充分表明宋人对唐人新乐府的接受与继承。据笔者统计，共计有71人41题128首（详见附表）。

三、认定宋代新乐府的意义

对宋代新乐府进行认定，具有重要意义。

首先，这是中国分体诗歌史必不可少的工作。乐府是中国古代诗歌当中重要的一种类型。虽然宋代长短句创作臻于极盛，但传统的乐府诗歌样式并没有消失，它们还继续活跃在诗坛，忽略这部分作品，就难以描述出完整的中国乐府诗史，也就难以描述出完整的中国诗歌史。例如元白新乐府在当代新乐府当中是最受人瞩目的一类，模拟白居易作新乐府，从中唐经五代，直到宋代，似乎一直没有停止过。如《宋史·欧阳迥传》云：

欧阳迥，益州华阳人。……拜门下侍郎兼户部尚书、平章事、监修国史。尝拟白居易讽谏诗五十篇以献，昶手诏嘉美，赉以银器、锦彩。①

欧阳迥曾仿白居易作讽喻诗50篇献给孟昶，受到西蜀后主孟昶的嘉奖。惜诗已失传。毫无疑问，欧阳迥创作50篇讽谏诗即是模仿白居易50篇新乐府讽喻诗，白居易是创作的乐章歌辞，欧阳迥据记载也好为歌诗，雅善长笛，是否也如白居易创作的是乐章歌辞，因为诗已亡佚，也没有其它相关记载，就不得而知了。

北宋释智圆有《读白乐天集》诗云：

李杜之为诗，句亦模山水。钱郎之为诗，旨类图神鬼。讽刺义不明，风雅犹不委。于铄白乐天，崛起冠唐贤。下视十九章，上蹬三百篇。句句归劝诫，首首成规箴。謇谔贺雨诗，激切秦中吟。乐府五十章，谲谏何幽深。美哉诗人作，展矣君子心。岂顾铄金口，志遏乱雅音。龊龊无识徒，鄙这元白体。良玉为碔砆，人参呼荒芜。须知百世下，自有知音者。所以长庆集，于今满朝野。②

根据诗中“乐府五十章，谲谏何幽深”句可知，诗人此诗主要是针对白居易所作的讽谏类的新乐府诗歌而言。复据“须知百世下，自有知音者。所以长庆集，于今满朝野”句，可知时至宋代，白居易的诗歌包括新乐府在内仍然可以找到异代知音，朝廷上下倍受推崇。如张耒就在自己所作反映民生的新乐府诗《输麦行》序中明确表示作诗是为了补朝廷乐府，其意正与元白新乐府相合。

戴复古也曾在诗题中云：“嘉定甲戌孟秋二十有七日，起居舍人兼直学士院真德秀上殿直前奏边事，不顾忌讳，一疏万言，援引古今，铺陈方略，忠谊感激，辞章浩瀚。诚有补于国家天台。戴复古获见此疏，伏读再三，窃有所感，敬效白乐天体，以纪其事，录于野史。”③说的同

---

①（元）脱脱等撰《宋史》，第479卷，第13894页，北京：中华书局，1977。

②《全宋诗》，第140卷，第3册，第1559页，北京：北京大学出版社，1998。

③《全宋诗》，第2819卷，第54册，第33469页，北京：北京大学出版社，1998。

样是对白居易的推崇和效仿。

总之，宋代仍然有唐人所说的新乐府的创作，在这些作品中，仍然不乏关注民生的诗歌精品，绝不应该为修史者所忽略。

其次，宋代新乐府的认定，是乐府文献整理的重要工作环节。郭茂倩《乐府诗集》收录作品止于五代，此后各代有大量的乐府诗，但一直没有编成总集。这项工作的一个最大障碍就是新乐府辞的认定。因为其它类乐府诗都有相对固定的题名，唯独新乐府是一个动态的概念。其本质是乐府，但又没有固定题名。如何按照新乐府的定义，制定出适合各代的新乐府创作实际的标准，对众多新乐府诗逐一认定，乃是一项极富挑战性的工作。通过对宋代新乐府的认定，可以为以后各代新乐府的辨析积累经验，从而为整个唐后新乐府的判定打下基础。

附表：

宋代新乐府创作一览表

宋新乐府诗题	作者	认定依据
《于湖曲》	张耒二首	纠唐人新乐府诗题之谬
《输麦行》		表明补朝廷乐府，且自命新题
《腊月村田乐府》	范成大十首	表示创作的是乐府诗，且自命新题
《梦泉》	唐庚二首	表示创作的是乐府诗，且自命新题
《采藤曲效王建体》		表明是仿照新乐府诗人所创作的新题乐府
《时宰相生日乐府》	周紫芝八首	表示创作的是乐府诗，且自命新题
《时宰生日乐府》		表示创作的是乐府诗，且自命新题
《金铜歌》		表示创作的是乐府诗，且自命新题
《莫望草》	徐积一首	表示创作的是乐府诗，且自命新题
《新题乐府》	周弼四十首	表示创作的就是新题乐府
《补乐府》	曹勋十首	表明补乐府，且自命新题
《公子行》	孟宾于一首	拟唐新乐府诗题
《将军行》	司马光　陆游各一首	拟唐新乐府诗题
《桃源行》	王安石　王令　郭祥正　汪藻　李纲　胡洪释居简　赵汝淳　姚勉　王景月各一首	拟唐新乐府诗题
《采葛行》	吴泳一首	拟唐新乐府诗题
《青楼曲》	邹登龙一首	拟唐新乐府诗题
《朝元引》	张方平一首	拟唐新乐府诗题
《哀王孙》	梅尧臣一首	拟唐新乐府诗题
《促促词》	徐照吴泳各一首	拟唐新乐府诗题

宋新乐府诗题	作者	认定依据
《青青水中蒲》	王令五首	拟唐新乐府诗题
《塞上曲》	田锡　郭昭著　黄庭坚李彝　张至龙　王镃　谢翱　张玉娘各一首	拟唐新乐府诗题
《塞上曲》	陆游六首	拟唐新乐府诗题
《塞上》	田锡　柳开　王操　寇准　释惠崇　释宇昭　胡宿　余靖　陶弼　韦骧各一首	拟唐新乐府诗题
《塞上》	谭用之二首	拟唐新乐府诗题
《塞上》	司马光五首	拟唐新乐府诗题
《塞下曲》	田锡　严仁　李彝　杨公远　周密　张玉娘各一首	拟唐新乐府诗题
《塞下曲》	文彦博　刘才邵　曹勋各二首	拟唐新乐府诗题
《塞下曲》	严羽六首	拟唐新乐府诗题
《永嘉行》	薛季宣一首	拟唐新乐府诗题
《田家行》	刘敞　王庭珪各一首	拟唐新乐府诗题
《田家行》	赵蕃各二首	拟唐新乐府诗题
《思远人》	曹勋一首	拟唐新乐府诗题
《忆远曲》	许琮一首	拟唐新乐府诗题
《夫远征》	吴泳一首	拟唐新乐府诗题
《寄远曲》	吕本中　杨冠卿　赵汝鐩各一首	拟唐新乐府诗题
《征妇怨》	刘兼　周行己　陆游　释善珍　赵崇嶓　释文珦　周密各一首	拟唐新乐府诗题
《织锦词》	许棐一首	拟唐新乐府诗题
《捣衣曲》	郑会　熊禾各一首	拟唐新乐府诗题
《寄衣曲》	张耒　许志仁　刘克庄　许棐各一首	拟唐新乐府诗题
《寄衣曲》	罗与之三首	拟唐新乐府诗题
《寄衣曲》	艾性夫、宋无各二首	拟唐新乐府诗题
《竞渡曲》	周紫芝一首	拟唐新乐府诗题
《北邙行》	释法泉一首	拟唐新乐府诗题
《野田行》	梅尧臣一首	拟唐新乐府诗题
《节妇吟》	苏籀一首	拟唐新乐府诗题
《楚宫行》	司马光一首	拟唐新乐府诗题
《山头鹿》	陆游一首	拟唐新乐府诗题
《湘江曲》	徐照一首	拟唐新乐府诗题
《梦上天》	李彝一首	拟唐新乐府诗题
《楼上曲》	陈襄　王令　薛季宣各一首	拟唐新乐府诗题
《湖中曲》	赵希桐一首	拟唐新乐府诗题
《白虎行》	周端臣一首	拟唐新乐府诗题
《水仙谣》	周密一首	拟唐新乐府诗题

续表

宋新乐府诗题	作者	认定依据
《惜春词》	田锡一首	拟唐新乐府诗题
《春愁曲》	戴表元一首	拟唐新乐府诗题
《春愁曲》	陆游二首	拟唐新乐府诗题
《八骏图》	萧立之一首	拟唐新乐府诗题
《李夫人》	徐照一首	拟唐新乐府诗题
《隋堤柳》	曹勋一首	拟唐新乐府诗题
《秦吉了》	林景熙一首	拟唐新乐府诗题
《扑蝗》	郑獬一首	拟唐新乐府诗题

关于唐后乐府诗的发展、范畴及规律性特点
——读王辉斌《唐后乐府诗史》所想到的几个问题

◇苗　菁
（聊城，聊城大学文学院，252000）

提要：研究唐后乐府诗，唐后乐府诗的存在及发展，唐后乐府诗的范畴及分类，唐后乐府诗的规律性特点，这三个问题，应是十分重要的几个关键点。目前，人们所说的乐府诗一般指唐前乐府，但作为一种诗体，唐后仍然有乐府诗的发展，只有将其纳入到乐府诗范畴中，“乐府诗”研究及“乐府学”内涵的完整性才能最终确立。解决好对唐后乐府诗的范畴、分类的划分与界定，可以厘清其与词、曲等新兴文体的界限，便于对其进行深入研究。在发展过程中，唐后乐府诗有继承前代的一面，也有形成自己某些特点的一面，总结好这些特点，才能使人们获知唐后乐府诗与唐前乐府诗相比较的主要差异及魅力，才能证明唐后乐府诗有它存在的独特价值与意义。

关键词：唐后乐府诗发展　分类　规律性特点

最近，读了由黄山出版社出版的王辉斌著的《唐后乐府诗史》。这是一本专门论述唐代之后乐府诗发展、演变情况的专著。读过这本书后，感到过去学术界对唐后乐府诗研究重视不够，现在是到了加强对唐后乐府诗进行研究的时候了。在研究唐后乐府诗时，唐后乐府诗的存在及发展问题，唐后乐府诗的范畴和分类问题，唐后乐府诗的规律性特点问题，这三个问题，应是十分重要的几个关键点，凡研究唐后乐府诗都无法回避这几个问题，并要重点解决好这几个问题。现就这几个问题分述如下。

一、唐后仍然有乐府诗的发展

在《唐后乐府诗史》后记中，王辉斌提到：在一次乐府诗研讨会上，他曾亲耳听与会的学者说过，在中国文学史上，自唐以后就根本没有人写乐府诗了，也即在宋、辽、金、元、明、清六朝的诗歌史上，根本就不存在着乐府诗。原因是乐府诗只存在于汉唐时期。[①]

这种说法或认识的存在有较深的文献及研究基础。从研究现状看，人们研究乐府诗，一般只研究到唐代，唐以后很少有人涉及。在写文学史时，说到“乐府诗”主要提的就是唐前这一段的乐府诗，文学通史如此，文学断代史也是如此。就是关于乐府诗的专题文学史，在写作时也是只写到唐代之前。目前，能看到标明为“乐府文学史”的专题文学史有两部，一部是20世纪30年代罗根泽的《乐府文学史》，一部是20世纪80年代杨生枝的《乐府诗史》。这两部著作出版时间相差50余年，但都不约而同地写到唐代。在一般地介绍“乐府诗”这个概念时，也主要说的是两汉至唐代这一时间段的“乐府诗”。在需要进行更特定时间段的研究时，人们往往会在“乐府诗”之前加上“汉”、“两汉”、“六朝”、“南朝”、“北朝”、“中唐”这样的限制词，这些限制词所指的时代也都是唐之前。造成这种研究现状的原因，主要有三：一是古人治学观念的影响。从传统来看，人们对唐以前的乐府诗，尤其是汉魏乐府诗，高度重视，对唐以后出现的可归于乐府诗的诗歌向来重视不够。二是郭茂倩《乐府诗集》的影响。作为北宋后期的人，郭茂倩的《乐府诗集》将唐之前的历代各种乐府诗几乎尽收其中，这是他的大功绩，但也限制了后人的研究视野。三是民国以来专治乐府诗学者的影响。进入民国，专治乐府诗的学者，无论是陆侃如、黄节、罗根泽，还是闻一多、萧涤非等，其所研究或所说的乐府诗，也都是唐前乐府，对唐后乐府基本无人研究。正因如此，在人们意识中，自然而然地就会有乐府诗几乎等于唐前乐府诗的认识。

但这种说法明显是不对的，至少在表述、表达上是不周全的。唐后仍有乐府诗，这应是常识性问题。就像我们不能说宋以后无词，金元以后无散曲一样，说到乐府诗，同样是这个道理。单就诗体而言，“乐府诗”一词，其所指的范围大体应包括三个方面：一是两汉乐府诗，二

① 王辉斌《唐后乐府诗史》，第39页，合肥，黄山出版社，2010。

是魏晋南北朝乐府诗，三是南北朝以后一切遵循“乐府诗”体制而写作的诗歌。在文学史上，这就如同“词”这个专业术语所指范围一样，用“词”时，人们既可专指唐五代词，也可专指宋词，还可专指唐宋之后的词，如金元词、明词、清词等等。

乐府诗的产生离不开音乐，或者说它是因和音乐结合而出现的一种诗体。就和音乐结合而言，二者联系最密切的时期当然是两汉至魏晋南北朝时期。从现存文献资料可知，两汉时期，文献中凡出现“乐府”一词者，都是指的乐府机构。[①]也就是说，虽然当时已有了“乐府诗”，但在人们脑海中，还没有出现除了指音乐机构，“乐府”还可指“诗歌”或“歌词”的概念指向。而“乐府”一词开始有了多种概念指向是在魏晋南北朝时期。这时，“乐府”一方面还是指音乐机构；一方面所指虽然还与音乐机构相关联，但却已是新的概念。如和其它词语连用而成为“乐府铙歌”、“乐府歌辞”、“乐府歌文”、“古乐府”、“古乐府诗”、“拟乐府”、“代乐府”这样的新词语时，其概念明显是指乐府歌曲中的文字，即歌辞，或者说诗歌部分。[②]正是在这种背景下，“乐府”一词概念指向逐渐发生偏指，即不再单单是指音乐机构，还可指音乐机构收集整理及文人创作出来的入乐诗歌。这在当时那些著名的文学总集及文学理论著作中表现得尤为明显。如《文选》在诗这一大类下又列有乐府、挽歌、杂歌三小类，《文心雕龙》在诗之外，又专列乐府一章。何为“乐府”，《文心雕龙》在这时也解释得十分清楚：“诗为乐心，声为乐体。”即它应是一种歌曲（音乐）形态，在这种形态中，诗（歌辞）是它的内在内容，声是它的呈现方式或形式，它应是文学与音乐的结合体。

但从隋唐以后，对“乐府诗”合不合乐，是否要合乐等等这些和音乐相关的问题，人们并不十分关注了。可这并不是说，作为一种诗体，“乐府诗”就不存在了。换句话说，“乐府诗”这种形式仍然还保留着，并已演变成诗歌体裁的一种。

如果从出现“乐府诗”的汉代算起，直到清末，能够看出整个“乐府诗”的发展有一个完整而清晰的过程。唐代及其前代基本上是一个开创诗体的阶段，在这个阶段，既有原创乐府的时期（两汉时期），

① 据笔者统计，凡《史记》及《汉书》中出现“乐府”一词，均指乐府机关；其他汉代文献如《新论》等中，“乐府”也均指乐府机关。

② 乐府与其他词汇连用，形成新词语，是在魏晋六朝时候，汉代没有此例。可参见《后汉书》、《魏书》、《十六国春秋》、《颜氏家训》、《玉台新咏》等文献。

也有缘旧题而创作的时期（魏晋六朝），还有无复依傍、即事名篇的时期（唐代新乐府）。当这几个时期都走完了，“乐府诗”作为一种诗体，也就稳定下来了。可以说到唐之后，“乐府诗”已成为一种诗体。当已成为诗体时，它是否与音乐结合就不是主要问题了。后世的“乐府诗”虽然还有曾和音乐结合的记录（如杨维桢的铁崖体就是一例），但毕竟和音乐结合不是写作这种诗体时要考虑的首要问题。或者说，唐后写乐府诗，与音乐结合也行，不结合也可以，并没有强制性的要求。就像词在宋之后，依腔（音乐之谱）填词可以，依谱（格律之谱）填词也可以。同时，当某种诗歌体式已经稳定为一种诗体时，形式的创造就不是主要的了。或者说，在作诗时，只要严格遵循已经形成的，并为大家所广泛认可的形式就可以了。这时已没有在形式上创新的任务，反倒是有遵循形式而不逾矩的义务。

如果要创新，更多的是在内容与立意上。在这方面有点像格律诗。当格律诗的格律已经在唐代形成后，后世在创作时，就必须大致遵循这种格律，而不能自由地写作。但是，这并不能说，唐后格律诗就不存在了，反倒是代代相传，成为诗人写作时的首选。人们能研究唐后词的创作和发展并能写唐后词史，也能研究唐后格律诗的创作并能写唐后格律诗史，同样人们也能研究唐后乐府诗并能撰写唐后乐府诗史，这是自然而顺理成章的事情。

所以，将目光投向唐后，对唐后产生的可以归于“乐府诗”范畴的诗歌进行系统研究是有较强的学术意义和价值的：

首先，能驳斥“唐后无乐府诗”的论点，让人们知道唐后乐府诗发展的真实情况，了解其波澜壮阔的发展历程，用事实证明，唐后仍然有乐府诗，而且仍有很大的发展，它是唐后传统诗歌大厦的重要支撑。

其次，这也是一种突破，突破了人们在研究乐府诗时总是把目光盯在唐及唐前的思维定势，会将人们引领到一个更广阔的学术研究天地。

最后，只有将唐后乐府诗纳入到整个乐府诗范畴中，并给予系统研究，“乐府诗”研究、“乐府学”内涵的完整性才能确立。

二、唐后乐府诗的范畴及分类

在研究唐前乐府诗时，对其范畴与分类，目前学术界基本都是遵循郭茂倩《乐府诗集》所概括的范畴与分类。但什么是唐后乐府诗？唐

后诗歌哪些属于乐府诗，哪些不属于乐府诗？或者说唐后乐府诗的范围有哪些？由于研究的薄弱，目前还没有一个比较清晰，相对一致的认识。这主要表现在如下两个方面：

首先，对于唐后什么诗歌应归属于乐府诗，是不清楚的，也是没有整体观念的。从文学史上可以看出，在两种情况下，人们会把唐后诗歌的某些诗歌作品归为乐府诗。一种是在谈到唐后新出现的、某些具体的诗歌体式时，人们往往把它归为乐府诗。如在谈到竹枝类诗歌、宫词类诗歌时，文学史都曾出现过把它们归为“乐府诗”的表述。一种是在唐后诗歌创作中，有人仍在倡导符合魏晋六朝乐府及唐代新乐府精神和体制的“乐府诗”。对于这类诗歌，人们也把它归为乐府诗。如谈到元代杨维桢的“铁崖体”时，文学史往往是把它当做乐府诗看待的。但在整体上、全局上，人们还没有形成一种自然的乐府诗的归属意识。

其次，对唐后乐府诗的分类问题更是无从谈起。对于唐及唐前乐府诗，郭茂倩编《乐府诗集》将“乐府诗”分为十二类，虽也有不少问题，但大体得当，因此，其分类问题可以说基本解决了。而对唐后乐府诗的研究，如果再照搬郭茂倩《乐府诗集》中的分类，显然是在削足适履。但因为缺乏整体的认识，人们还没有提出过这样的学术命题，也更没有人对此做过系统研究，唐后乐府诗的分类及分类标准更是无人谈及。

总之，对于唐后乐府诗，目前还很少有人能站在历史发展的角度，总体、全面地去探讨在绵延一千多年的诗歌发展、演变过程中乐府诗的发展情景，更没有人把那些与前世“乐府诗”在目的、做法、表达，甚至精神、风格一脉相承的“乐府诗”从范畴、分类上界定清楚。这就远远落后于其它诗体的研究，也对乐府诗研究范围的扩大，研究力度的深入十分不利。

在《唐后乐府诗史》一书中，王辉斌将唐后乐府先分成两大类，一类是旧题乐府，一类是新题乐府。然后，又在新题乐府中分出即事类乐府、歌行类乐府、竹枝类乐府、宫词类乐府等几类。这样的划分，有三个优点：一是与郭茂倩《乐府诗集》的分类相比较，分类标准相对单一，类别项目也相对少；二是比较符合唐后乐府诗发展的实际情况；三是对唐后乐府诗比较容易划定其归属。因此，虽然也有一些问题，但大体上是可行的。

尝试对唐后乐府诗范畴和分类进行初步的划分与界定，其意义

有二：

首先，可以厘清唐后乐府诗与词、曲等新兴文体的界限，并给唐后乐府诗划定比较明确的研究范围。中国诗歌发展史上有一个重要现象，即凡是新兴的、和音乐结合的诗体，在其出现后，并在社会上广泛流传时，都曾被称为“新乐府”、“今乐府”、“乐府新词”，等等。唐宋时期的词，金元时期的曲，就是这种情况。如果单从合乐的角度看，这些文体也可看作大范畴的“乐府”体类诗歌，但这些文体当时虽有人称之为“乐府”，可很快就被其它的更适合其文体性质的词语名称所代替，人们也一直把它们看做一种独立的文体，对它们的研究也已形成了专门的学问。因此，在唐后乐府诗研究中厘清与这些文体的区别及界限是十分必要的。同时，划定相对明确的范畴，设立比较清晰的分类，就能使人们知道唐后乐府诗该研究什么，不该研究什么，哪些属于其范围，哪些不属于其范围。这样，研究对象才能相对一致，研究才不至于陷入含混与混沌。

其次，便于对唐后乐府诗进行深入的研究。在对唐后每个具体历史阶段乐府诗的研究过程中，如果建立了基本的分类标准及分类，在研究时，就可从分类入手，以类为一个叙述单元，进行勾勒、阐释。这样便带来两方面的好处：一是可以有点有面，点面结合，既能就某些具体乐府诗的类别进行集中而深入的分析，又能对唐后乐府诗进行总体面貌的概括。二是可以有源有流，源流双显，既能让我们看到唐后乐府诗每类作品的发展源头，以及其后浩浩荡荡的蔚然壮观，又能看到在这壮观景象下“茫茫九派流中国”的千差万别，姿态纷呈。而这种分类，也可为以后凡从事唐后乐府诗整体研究的人们形成重要的启示、借鉴和依据。

三、唐后乐府诗形成的规律性特点

唐后乐府诗在发展过程中，有继承前代的一面，也有形成自己某些特点的一面。如果把唐后乐府诗放在漫长的历史进程中看，就会发现在演变中，它们逐渐形成一些规律性特点。这些规律性特点既是唐后诗人们在共同的创作实践中所逐渐凝定成的，也是他们在创作时都要自觉不自觉遵循的。按王辉斌《唐后乐府诗史》的分类，试就其中几类乐府诗的规律性特点总结如下：

如“新题乐府”中的“即事类乐府”。众所周知，唐代白居易曾倡导“新乐府”，什么是“新乐府”呢？他有一段著名的话说得相当明白：“篇无定句，句无定字，系于意，不系于文。首句标其目，卒章显其志，《诗》三百之义也。其辞质而径，欲见之者易谕也；其言直而切，欲闻之者深诫也；其事核而实，使采之者传信也；其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。总而言之，为君为臣为民为物为事而作，不为文而作也。”从这段文字中可以知道，白居易所倡导的“新乐府”实质上就是“即事类乐府”。在白居易看来，这种即事类乐府的精神实质是为现实而作。在创作时，首要考虑的问题是立意问题，其形式，其章句，其结构等，都要根据立意的需要而安排。虽然也需考虑入乐问题，但在创作中却并不需要依傍已有的音乐，而只是单纯地创作文字。换句话说，在创作时只要把这种诗写成能入乐的文字，即具有歌词的某些特性，就可以了，至于最后能否入乐，却不在其考虑范围。这样看来，即事类乐府实质上是拟古乐府精神、体制而作的“拟乐府”。从《唐后乐府诗史》中可以知道，由唐代白居易等人所倡导的这种“即事类乐府”，后世不断有人创作。

在创作时，这种“即事类乐府”基本上形成了某些共同特点：以重大政治事件或社会问题入诗，关注当前，关注社会现实与热点；内容写实性与针对性强；诗题高度凝练，概括性强。每当社会发生重大变迁，产生重大事件，诗人欲表达反映时；每当社会问题较多，反常现象与乱象增多，诗人想批判讽喻时，这种“即事类乐府”往往成为首选。从宋代时起，至到清末，代代有这样的名篇。这似乎成为传统诗歌创作中的一个规律。从整个唐后乐府诗发展过程中可知，“即事类乐府”是中国传统诗歌中政治性最强的诗体之一。

再如，“新题乐府”中的“歌行类乐府”。就功能上说，许多“歌行类乐府”的写作也大都遵循即事名篇原则，因此也可将其归于“即事类乐府”。或者说，“歌行类乐府”属于广义的“即事类乐府”。但和“即事类新乐府”相比，二者又有较大的差异。从《唐后乐府诗史》中可知，这种差异不只是形式上的差异，还有内容上的差异：

“歌行类乐府”咏写的内容比“即事类乐府”要相对宽泛。“歌行类乐府”也写指评时事、忧国哀民这类政治性与现实性强的内容，这和“即事类乐府”相似。但那些政治性不强的内容，如叙交游，谈纪行，写景观，记故事，咏风物，言风俗之类，可以采用“歌行类乐府”；那

些现实性不强的内容，如历史，神话，名人等，也可以采用“歌行类乐府”；甚至完全从想象入手撰成的内容，如陆游的《昆仑行》、《焉耆行》、《凉州行》等，所咏写的地域及景象，既不在南北宋王朝辖境范围，作者也没有亲自到过此地，也可以采用“歌行类乐府”。与“即事类乐府”相比较，“歌行类乐府”所写内容更宽广，运用起来更自由。

再如，“新题乐府”中的“竹枝词”。“竹枝词”本从巴蜀民歌而来，其情调、风格本身就具有很强的地域色彩。唐代刘禹锡作《竹枝词》九篇，专咏巴蜀地区风情，作品出现后，影响很大，其后，竹枝词逐渐成了描写地方风土人情诗体的首选。从《唐后乐府诗史》中可窥探到竹枝词写作的发展轨迹：

开始时，往往专咏各地生活、风貌、民俗、娱乐。其后，随着诗人游历得愈来愈远，那些千姿百态的异地风情激发了诗人的创作热情，于是对边远之地的吟咏也进入到竹枝词中。特别是各地少数民族的生活更引起诗人们的兴趣，于是又涌现出专写西南、西北、东北等地少数民族生活与风情的竹枝词。至清代，国门渐开，与外邦交往日多，国人走出国门的机会增多，竹枝词又把吟咏对象扩大到邻邦他国，出现了如《外国竹枝词》《海外竹枝词》《缅甸竹枝词》《日本竹枝词》《朝鲜竹枝词》《伦敦竹枝词》这样专以邻邦外国为咏写对象的竹枝词。在由内地到边远、由汉族到各少数民族、由中国到外国的地域扩大中，竹枝词所咏写的内容也不断扩大，至后来，举凡山川胜迹、人物风流、百业民情、岁时风俗、水旱灾害，大至政治事件、社会兴革，皆可入诗。所以，作为一种诗体，竹枝词不仅具有较大的文学价值，还因记载了各地社会、历史、政治、经济、文化诸多方面的真实情况，而具有重要的社会历史价值。

唐后乐府诗在发展过程中所形成的规律性特点应该还有很多。探索、总结唐后乐府诗所形成的这些规律性特点，是人们要重点解决的问题之一。只有解决好这些问题，才能使人们了解唐后乐府诗的独特魅力，了解与唐前乐府诗的主要差异。因为，正是这些规律性特点的出现，说明唐后诗人们还是在创造性地发展乐府诗这一独特诗体，也才能证明唐后乐府诗有它存在的独特价值与意义。

作者简介：苗菁，男，1963年10月出生于山东聊城。1985年山东师范大学中文系毕业，后考入郑州大学中文系唐宋文学专业，1988

年获文学硕士。现为聊城大学文学院副院长，教授，硕士生导师，中国音乐文学学会理事，中国词学研究会理事，山东省古代文学学会常务理事，山东省民俗学学会理事。长期从事诗词、音乐文学及音乐文艺研究。近期尤其关注当代歌曲文化的研究。作为主持人的科研项目有：国家社科基金项目《乐声中的文学——20世纪中国歌词研究》等。

第三届“乐府歌诗国际学术研讨会”会议综述

◇曾智安
（石家庄，河北师范大学文学院，050024）

2011年8月23日至26日，由首都师范大学文学院、首都师范大学中国诗歌研究中心联合主办的“第三届乐府歌诗国际学术研讨会”在北京召开。来自法国、日本、韩国、台湾以及中国内地文学界、音乐学界的70余名学者参加了会议，为历届参会人数之最。

大会开幕式由首都师范大学文学院吴相洲教授主持。首都师范大学文学院院长左东岭教授、首都师范大学中国诗歌研究中心主任赵敏俐教授、台湾逢甲大学人文社会学院院长廖美玉教授、韩国成均馆大学中文系李浚植教授先后致辞。赵敏俐教授、吴相洲教授、姚小鸥教授分别为本次会议作了总结发言和闭幕致辞。

本次会议共收到学术论文50余篇，贯穿先秦至当代的乐府诗创作全程，涉及文学、音乐学、文献学、宗教学、社会学等各个领域，集中于乐府歌诗的名家名作、经典曲调、音乐形态、音乐制度、文献整理等各个层面，创获丰厚。

在乐府诗研究方面，名家名作、经典曲调成为与会学者的关注焦点。关于名家名作的研究涉及非常广泛。蔡丹君《论曹魏诗人“以古乐府写时事”的思想根源》认为，曹魏时期诗人们在历史观念、现实需要以及文本习得的三重影响之下，从礼乐建设的使命和理想出发，赋予了乐府诗记录时事的功能。孙娟《歌行体与三曹诗歌创作》认为，“行”体原始义带有行为时间或空间的含义，三曹的“行”体创作中，曹操以遵守“行”体的原始含义为主，曹丕有所变化，曹植则淡化了“行”的原始含义。二文所论多有新意。梁海燕《梅陶〈怨诗行〉析论》指出梅陶的《怨诗行》为东晋前期文人笔下的唯一拟乐府诗，包含深刻的人生体验，折射出东晋前期部分士人面对出处行藏问题时的特殊心态。谢灵运的乐府诗及文学史价值历来少有关注，陶玉璞《文学与玄学的错

置——试从乐府诗思考谢灵运的定位》一文颇有改变之功。该文具体讨论谢灵运的诸篇作品，指出其乐府诗存在着文学与玄学的错置，体现出文学自觉过渡期的色彩，可谓别具只眼。又该文质疑“谢灵运乐府诗多模拟前人”之旧说尤其值得注意，其所论所据显示出学界对谢灵运的乐府诗及其特点确实思考得不够深入。白敏《论谢朓的鼓吹曲辞创作》采用乐府学研究方法，从文献、音乐、文学三个层面对谢朓的鼓吹曲辞进行全面考察，指出其中包蕴当时乐府诗创作的许多消息，进而以此探索齐梁时代乐府诗的创作特点。曾智安《以数立言：庾信〈周五声调曲〉以文法、赋法为歌及其礼乐背景》在揭示庾信以文法为歌、赋法为歌这一技法及其文学史意义的同时，指出其源于郊祭礼乐曲辞创作中对于数术观念的回应。韩宁《盛唐之音的先声——从乔知之、刘希夷到张若虚乐府》从乐府诗创作的角度，论述了乔知之等三人在唐诗初盛转关中的历史功绩，视角独特。吴相洲《论王维的乐府诗》从文献留存、音乐形态、文学特点三个层面全面考察王维乐府诗创作，辨析了王维乐府诗被朝廷音乐机构集中采录等重要问题，描述了王维乐府的创调、表演、流变等情况，分析王维乐府题材广阔、多用律体、善于营造画面的诸多特点，揭示出了王维乐府诗创作的大家地位。柏红秀《论白居易的音乐思想与歌辞创作》认为，白居易的音乐思想与唐太宗多有相似之处，即并不认为音乐是国家兴亡的决定因素，而只是重要的辅助手段，这才是其特别重视新乐府创作的原因。此一视角较为独特。杜兴梅《欲望凤来百兽舞，何异北辕将适楚——从〈七德舞〉与〈立部伎〉看白居易的“刺雅乐之替”》以白居易《七德舞》与《立部伎》为个案，对两首作品的价值与意义进行了充分论述。耿志坚《中唐“新乐府”与“乐府诗”押韵韵脚四声韵律之比较研究》以白居易、元稹及刘禹锡的乐府诗用韵情况为考察对象，指出白居易和刘禹锡较之元稹，在乐府诗的用韵上更注意音律节奏的设计，是更合于乐律的诗作，只要谱曲就能够入乐。该文从音韵学的角度很好地回应了吴相洲、张煜等人对中唐新乐府诗入乐情况的判断。吴玉《白居易新乐府创作与传播关系研究》则从传播学视角切入，认为白居易以自觉的创作理念结合不同的传播方式，凸显当代时空环境，丰富写作题材，从而流传广泛，视角较为独特。赵乐《张祜乐府的题材及特色》指出张祜虽然在仕途上受元白打击，但其乐府诗创作与新乐府运动的精神并不矛盾，以他为白居易入室并不为过，饶有新意。丁旭辉《杨牧现代诗中的乐府书写》别具一格。该文以台湾现代诗

人杨牧诗歌创作中的古典乐府诗因子作为考察对象，详细论述了杨牧现代诗创作对古典乐府诗的效仿，并指出了杨牧在沟通古典乐府诗与现代汉诗方面的诗史意义，拓展了乐府诗的研究领域，值得重视。关于乐府诗经典曲调的研究则多有贯通趋势。杜运通《〈白纻舞歌辞〉价值论》对《白纻舞》的起源、发展及舞态进行了全面考察，指出该曲贯通乐府诗、词、曲三种音乐形态，并强调了《白纻舞歌辞》的思想价值与音乐文学史意义。廖美玉《唐代〈江南〉诸曲的转化、记忆与书写》全面梳理了《江南》诸曲从无名无题、缘事而发的民间谣讴到言志抒怀、缘情绮靡的文人情怀的转换过程，着重探讨了唐代文人创作《江南》曲辞中农业的物候感知、商旅的闺情表达以及依偎于仙道世情之间的闺情等诸种内涵，尝试找回乐府民歌所蕴藏的民间活力，进而描绘唐代社会的丰富场景。这是将乐府诗研究与现象学社会学研究、"新文化史"研究相结合的尝试，对于乐府学研究领域的拓展颇有启发意义。于海博《〈抛球乐〉考》对《抛球乐》的起源、变化及衰落过程亦有较全面的探讨。该文指出《抛球乐》并非行打抛令之产物，而与唐代的抛球运动有关，对前人论点有所修正。总的来看，本次会议这一方面的研究视野开阔、涉及广泛、层次丰富，对于相关的文学史研究亦颇有推进之功。

乐府诗宏观层面的研究也是本次会议的重点之一。向回《乐府诗本事来源述略》认为现实生活与历史文化是乐府诗本事最重要的来源，来源于前者多抒情，来源于后者多叙事，其类型达 13 种之多，为乐府诗的本事研究提供了整体框架。周仕惠《论乐府诗的对唱体式》归纳乐府诗表演形式中的三种对唱形式，指出它们导致了乐府诗"对唱体"体式的形成，并带来多种艺术效果，给文人创作带来较大影响。刘凤泉《论汉乐府歌诗向叙事之演进》集中探讨了汉乐府歌诗的四种叙事方式及特质，认为这与乐府演唱方式和听众的娱乐趣味作用有关。[韩] 李浚植《略论汉乐府诗的矛盾结构》集中论述汉乐府诗中存在的诸种矛盾结构，指出不能片面强调乐府诗的思想内容而忽略其中的美学特征和逻辑顺序，深度分析其中的矛盾结构反而会更有利于客观地表现作品的思想性和社会性。这些研究着意于从宏观上探讨乐府诗创作中的各种技法，多有价值。龙文玲《西汉政局演变对汉宣帝时期乐府与歌诗的影响》对汉宣帝时期乐府诗创作的政治、礼乐背景多有揭示，并指出此期乐府与歌诗创作在继承汉武帝时期润色鸿业基本精神的前提下，从颂美征伐武功转向颂扬偃武文德。张树国《唐宗庙雅歌的纂辑与宗庙礼乐的

演变》指出唐代宗庙雅歌的撰作于唐代宗庙制度的完善相互伴随，从四庙到六庙、九庙，反映了唐王室对自身政权及其延续过程正统性地位的确立。论文并对其中的各种乐歌内容、风格有深入探讨。杨晓霭《试论礼乐诗歌的多重情境——以宋代郊祀诗为范例》以宋代郊祀诗为例，从礼乐行奏的仪式情境、礼德乐和的诗歌情境、诗礼交融的审美情境三个层面入手，指出礼乐诗歌综合各种因素，构成诗、乐、礼浑然一体的审美情境，显示出礼乐文学独特的审美价值。这三篇论文对历来少有人留意的雅乐歌辞及其礼乐背景进行宏观观照，值得注意。刘亮《论唐代文人乐府诗的独特价值》指出唐代文人乐府诗的独特价值主要体现为在叙事抒情的过程中融入了诗人强烈的个性与深沉的历史意识。苗菁《关于唐后乐府诗的发展、范畴及规律性特点》对唐后乐府诗的存在情况、判定标准及发展规律均有深入探讨。张煜《宋代新乐府的认定》以宋代为例，反驳了唐后无新乐府的通常观念，并制定了判定唐后新乐府辞的四条标准，认定了宋代 69 题 201 首新乐府。总的来看，这一方面的研究在宏观探讨乐府诗整体风貌的同时，非常明确地拓宽了乐府诗的研究领域与范围，对于乐府诗研究的发展多有参考价值。

在歌诗研究方面，本次会议论文数量较少。黄震云、高薇《二百年汉语格律诗的进路与生态论析——以“永明体”与“沈宋体”为考察中心》以“永明体”、“沈宋体”为考察重点，全面探讨二者的形态、用韵特点，认为从“永明体”到“沈宋体”这一格律诗形成的过程本身就是诗歌的声律逐渐完备、入乐程度更高的过程，格律诗本身就是音乐术语，是指入乐的歌诗，以沈宋为代表的格律诗的形成，是礼乐背景下音乐与诗歌互相作用的结果。该文从诗体形态各个层面入手，采取详细的数据统计，很好地回应了吴相洲教授等人提出的唐代律诗定型受到唐初音乐影响的观点。王立增《论唐诗在当时的吟诵传播》则全面探讨唐诗在当时通过吟诵传播的特点、方式，指出这一方式对唐诗发展产生的重要影响，有一定价值。

关于乐府歌诗的音乐学研究是本次会议的另外一大热点，涉及多个层次。首先是关于乐府歌诗所依托的音乐系统。李健正《中华雅乐》指出，中华雅乐是保存了中国周代以前音乐文化的一些原生态以及周代的一些音乐、制度，是中国所有音乐的总根。该文从音乐实践活动出发，对中华雅乐即仪式性音乐的音律乐调、作曲方法及相关的历史难题均提出独到见解，极有学术价值。王志清《论“节”的音乐意义及其在

中国音乐美学史上的地位》详细考察了“节”的音乐学含义，强调其音乐内涵处于传统音乐美学的中心层面。姚小鸥、李文慧《〈周颂·有瞽〉与周代观礼制度》认为《周颂·有瞽》篇描述的大合乐是集合先秦礼乐之大成，并以此为基础探讨了周代的礼乐制度，指出大合乐给以“礼乐征伐”为内涵的周礼赋予了一个庄重而亲和的形式。王昊《〈诗经〉音乐流传考论》对《诗经》音乐在后代的流传情况进行了详细考察，指出以《鹿鸣》流传最为久远，其背后隐藏着历代礼乐文化观念的衍变。袁绣柏《隋唐新声发展的阶段性特征》认为隋唐时期乐府新声的发展以燕乐为主，并呈现出从宫廷到民间的阶段性演变特征，文章还对此种特征的形成原因进行了揭示。此类论文对于研究乐府歌诗的音乐背景多有参考价值。其次是关于中古时期的音乐形态。王淑梅、范子烨重点关注“鱼山梵呗”及相关问题。王淑梅《“鱼山梵呗”的源流演化及乐谱形式探原》通过将《步虚经》与《鱼山声明集》所存曲谱中采用的“声曲折”谱式进行对比，并结合后世流传的佛教、道教音乐形式，肯定“鱼山梵呗”为曹植所作的可能性。范子烨《鱼山声明与佛经转读——中古时代善声沙门的喉音咏唱艺术》以曹植的鱼山梵呗作为考察起点，广涉音乐、佛教、文学诸个领域，结合古典文献与当代音乐田野调查，对中古时代善声沙门的喉音咏唱艺术进行全面论述，充分肯定了鱼山声明在中古文化史上的意义，对于乐府学研究坚持的多学科、多角度思路很有参考价值。刘怀荣和刘航则着力于探讨齐梁时期部分乐曲的音乐形态。收录于《南齐书·乐志》的《俳歌辞》素称难解。刘怀荣《〈俳歌辞〉的性质与表演特点考论》根据其另名《侏儒导》及与《巴渝舞》的表演顺序，指出它与《巴渝舞》中的《矛俞》《弩俞》构成同台组合，进而令人信服地揭示《俳歌辞》的文本及表演形态。刘航《〈文康乐〉与汉魏六朝戏剧艺术的发展》以考察梁三朝乐中《文康乐》的音乐形态为切入点，指出它与《上云乐》一起构成“戏中套戏”的模式，对后世的戏剧创作产生了深刻影响。此两文实则都注意到了齐梁时期乐府音乐表演形态中的乐曲组合问题，对于更加深刻地认识这一时期的音乐形态极具参考价值。再次是关于唐代教坊制度及其与音乐、文学之间的关系。左汉林《“仗内教坊使”身份考辩——兼论“仗内教坊”的乐工组成及其性质》指出“仗内教坊使”的身份不是纯粹的禁军将领，而是宦官。在此基础上，论文推测所谓“仗内教坊”就是指唐代的宫廷教坊。曹胜高《中晚唐教坊制度变革与曲子词的兴起》指出中晚唐教坊制度的变革导

致教坊曲目的下行，使得倚声填词成为改编教坊曲的主要方式，直接影响到曲子词的繁荣。项阳《词牌／曲牌与文人／乐人之关系》从辨析宋代王灼的相关论述入手，探讨教坊体系的上下相通特性，指出词牌、文人与曲牌、乐人构成了中国音乐文学这一根脉下的两大传播体系，前者彰显文学意义，后者把握以乐为中心的创造性演化，二者相辅相成。这些研究着眼于音乐制度及其与文学之关系，有助于乐府学研究的拓展。总的来看，本次会议音乐学方面的探讨更加集中于乐府歌诗的相关领域，显示出这一研究方向的推进趋势。

本次提交的论文中，关于乐府文献的研究颇值得注意。李骜《〈宋书·乐志〉所载〈白头吟〉曲辞校笺——兼论大曲的体制及对有关音乐文献的理解》从文献校勘入手，不仅为《宋书·乐志》所载的《白头吟》文本提供了新的解释，而且指出汉魏大曲中存在着二曲缀合的现象，并进而明确了大曲应该具有艳——曲——趋——乱四段式的曲式结构。该文视角独特，为大曲体制研究带来不少启发。宋小克《汉铙歌四曲别解》通过追溯“路”、“唐”、“曳”、“王”等字的古义，为部分乐曲的曲辞文本解读提出新说。于盛庭、王淑梅《乐府学应关注出土音乐文献的研究——以鼓吹、横吹曲的相关探究为例》突破学界重视文本文献的传统做法，转而利用出土音乐文献探讨鼓吹与横吹音乐形态的本质差别，令人信服。亓娟莉《〈乐府杂录〉校勘五例》主要利用宋代陈旸《乐书》对《乐府杂录》中的相关文献进行校勘，解决了该书中的不少疑难问题。李玫《〈乐府杂录·别乐仪识五音轮二十八调图〉的校勘》结合《说郛》本《乐府杂录》异文，以音乐学学者的专业背景，对前人因不了解音乐学专业知识而导致的《乐府杂录》校勘问题进行了辨正。作者呼吁文献学与音乐学学者共同关注古乐书的整理校勘问题，并注意将文献校勘与音乐形态学的内在学理相结合。另外，关于《巾舞歌辞》的文本解读是20世纪以来的重要问题，其中以逯钦立、杨公骥二人贡献最多。王克家《〈巾舞歌辞〉研究方法考辨》考察二人研究方法差别，指出杨氏除了将《巾舞歌辞》文本的声、辞进行区分外，还确认了其中的科范字、舞台指示字，故而其解读更为合理。这种对前辈学者文本文献研究方法的总结很有学术意义。总的来看，这些研究成果虽然着力于文献，实则多关涉到音乐形态问题，对于乐府学研究各个层面的结合极有参考价值。

此外，本次会议还有些论文关注到了其他的相关论题。王培友

《宋初百年偈语诗诗性品格与此期士人的文化取向》指出宋初百年偈语诗的诸多特点与当时诗歌的总体发展方向背道而驰，认为这与此期士人积极入世的人生追求有关。刘刚《明代宋玉题材作品的创作、流传及其对宋玉的接受与影响》考察明代各类文学作品对宋玉及其作品主题的接受情况，指出这些接受与明代文学批评肯定宋玉、欣赏宋玉的文艺倾向高度一致，表现了文学艺术家宋玉对明代民间宋玉接受的广泛影响。郭娟玉《明清"异体式"回文词探析》考察了明清时期"异体式"回文词的形式及发展脉络。论文着力揭示明清词家在词艺上的诸种探索，对于音乐文学形式方面的研究颇有参考价值。

整体而言，本次会议论题涉及的领域宽广，但重点非常突出，主要集中于乐府歌诗的名家名作、经典曲调等方面。且各层次之间的论题多形成呼应之势，如名家名作与经典曲调之间、名家名作与礼乐文化之间、文献研究与音乐形态之间等，都不可截然分开。另外，众多学者从各自的论题入手，却殊途同归，逐渐在一些重大问题方面形成共识。如耿志坚对白居易、元稹及刘禹锡乐府诗用韵的研究，黄震云、高薇对永明体和沈宋体的研究，就在很大程度上回应了吴相洲等人关于唐代律诗、新乐府诗入乐问题的判断。张树国、黄震云、杨晓霭、龙文玲、柏红秀、蔡丹君、曾智安等人的研究取径各异，但不约而同地强调了礼乐文化对于乐府歌诗的重要影响。这些现象的出现，显示出乐府学研究已经逐渐进入到较为成熟的阶段。

在大会的总结发言中，赵敏俐教授表达了对新的研究方法的期待。他指出，乐府歌诗创作不仅是一种立体的、综合的艺术形式，而且是古人一种综合的生活方式，关涉到社会生活的各个层面，这就要求研究者积极开拓新的研究视角，努力推动乐府歌诗研究的发展。吴相洲教授针对音乐学界与文学研究界在乐府歌诗研究方面存在的"各说各话"现象，指出音乐史学界更多关注音乐学发展史，而文学研究界更关注乐府诗所属的整个音乐活动的历史，二者并行不悖，工作完全可以而且应该做到互补。姚小鸥教授在为本次学术会议致闭幕词时再次强调了乐府制度的"礼乐"文化属性。他指出，"乐府"并不是一个音乐机构，而是礼乐机构，其设立的出发点及运行机制都是从协调天人之间的关系与人类社会内部的各种关系出发的，因而乐府文化及乐府艺术几乎涉及古代所有的艺术门类、当时人们生活的各个方面。这些意见对于乐府学研究的深入拓展无疑具有指引方向之功。

从 2001 年首届“文学与音乐关系研讨会”开始，首都师范大学文学院、首都师范大学诗歌研究中心已经成功举办了五次同类会议，坚持不懈地为学界构建乐府歌诗研究交流平台已经整整十年。十年之中，首都师范大学不仅培养出了众多乐府歌诗研究的后备人才，而且聚集了一大批志同道合的学者，极大了地推动了乐府歌诗的研究。

唐代乐府诗研究论著索引（2008—2010）

◇梁海燕

说明：本索引凡例同《乐府学》第3、4、5辑刊发之《唐代乐府诗研究论著索引》，续补2007年以后见诸学界的相关论文、著作。前次索引遗漏之重要篇章，随例补于本编。

第一部分　论文目录

一、总论

略论唐代之“乐府诗体”／王立增／／辽宁师范大学学报（社会科学版），2008.02.86～88

论盛唐时期旧题乐府诗创作的繁荣／王立增／／宜宾学院学报，2008.02.29～32

论初盛唐文人对清商曲题目的拟写／王立增／／南昌大学学报（人文社会科学版），2008.04.128～133

从“近代曲辞”看“选诗入乐”对唐诗的影响／袁绣柏／／沈阳师范大学学报（社会科学版），2008.05.50～53

晚唐乐府诗人述论／刘亮／／海南大学学报（人文社会科学版），2009.02.204～212

唐代“乐府体”诗的体性界定／王立增／／河北师范大学学报（哲学社会科学版），2009.03.79～83

中唐“古乐府”涵义辨析／方向明／／成人教育，2009.08.78～80

汉唐乐府诗中歌辞性题目的诗体意义——以“歌”体诗为中心／王立增／／乐府学（第四辑），2009.116～137

汉唐间文人相和歌辞的拟与变／王传飞／／乐府学（第四辑），

2009.138～150

晚唐乐府诗创作题材初探／刘亮 // 乐府学（第四辑），2009.151～168

乐府诗所反映的汉唐间的民族观念和民族历史／王志清 // 学术界，2009.04.166～170

初盛唐古题乐府兴盛探析／周玉红 // 南都学坛，2010.02.136～137

乐府曲调的流传与初唐诗风之演变／韩宁 // 沈阳师范大学学报（社会科学版），2010.04.61～65

唐代文人用乐府旧题抒发新意的特点／侯长虹 // 商业文化（学术版），2010.11.109

论晚唐乐府的两种创作倾向／陈瑞娟 // 内蒙古农业大学学报（社会科学版）2010.05.204～206

二、作家作品

张若虚

唐人青春之歌走向顶峰之路——《春江花月夜》1300年接受史考察／陈文忠 // 东方丛刊，2008.01.146～164

《春江花月夜》释疑／朱明秋 // 桂林师范高等专科学校学报，2008.01.62～65

《春江花月夜》组诗的主题分析——兼论初、盛唐诗歌盛衰之变／任正霞 // 洛阳师范学院学报，2008.04.82～84

以孤篇压倒全唐——谈张若虚的《春江花月夜》／李鹏飞 // 文史知识，2008.07.50～53

西曲舞曲与张若虚《春江花月夜》的曲辞结构／曾智安 // 文学评论，2008.05.64～69

《春江花月夜》——天成的解构主义文本／李永青 // 名作欣赏，2008.06.8～10

《春江花月夜》文学史价值新探——接受史视野下的阐释／王栋梁 // 中国海洋大学学报（社会科学版），2009.01.76～80

从张若虚《春江花月夜》的宇宙意识看诗中之情／马跃 // 学术交流，2009.08.161～163

对于《春江花月夜》"孤篇横绝"论的微探／高仙／／大众文艺（理论），2009.16.137～138

《春江花月夜》——对"月"这一中心意象情感内涵的探究／周健伟／／世纪桥，2009.13.55～57

《春江花月夜》之诗情、乐意／程伟／／内蒙古民族大学学报，2010.01.143～144

从《春江花月夜》看抒情诗的审美层次透视／张飞／／青年文学家，2010.01.13,15

《春江花月夜》的地域文化缘由浅议／胡晓红／／安徽文学（下半月），2010.03.235～236

《春江花月夜》的中和之美／袁迎春／／山东文学，2010.08.93～95

诗、乐《春江花月夜》之研究综述／程伟／／赤峰学院学报（汉文哲学社会科学版），2010.09.155～156

从《春江花月夜》看意境之美／孙绍振／／名作欣赏，2010.22.93～97

《春江花月夜》取"生"弃"升"刍议／李恒／／名作欣赏，2010.20.26～27

杨炯

壮志凌云气势豪宕——读杨炯《从军行》／张雪松／／课外语文，2008.11.56～57

王维

王维歌诗的认定／吴相洲／／王维研究（第四辑），辽海出版社，2003.04

王维友情诗的"遥想"写法——从《送元二使安西》说起／王志清／／名作欣赏，2008.05.19～22

王维"歌诗化"自觉之考论／王志清／／吉首大学学报（社会科学版），2008.06.69～75

王维《送元二使安西》新解／骆正显／／苏州大学学报（哲学社会科学版），2009.06.104

关于《阳关三叠》的"三叠"演唱形式／刘刚／／乐府学（第五辑），2009.26～35

温情潇洒转移离别之悲——论王维《渭城曲》中“柳”的抒情模式的创新／魏红艳／／中国校外教育（下旬刊），2010.20.54

高适

边塞诗的压卷之作——高适《燕歌行》赏析／沈松怀／／现代语文（教学研究版），2009.01.119～120

从互文性视角看古题乐府《燕歌行》主题演变／王笑梅／／铜陵学院学报，2010.03.74～76

岑参

论古诗美点延伸的“抛锚式教学”——从《白雪歌》伫立形象作结谈起／陈德琥／／牡丹江大学学报，2008.10.121～123

论《白雪歌送武判官归京》的感情脉络——兼评《“风掣红旗冻不翻”新解》／吴忠耘／／绵阳师范学院学报，2009.06.34～36,44

王昌龄

在语义细读的基础上体验诗歌矛盾复杂的心理和情感——王昌龄《从军行》（其二）的细读批评／徐克瑜／／名作欣赏，2008.12.27～30

试析唐七绝、五绝、六绝的风格之异——以王昌龄《从军行》、王维《辋川集》、《田园乐》为例／靳雅婷／／天府新论，2009.03.150～151

从王昌龄的诗歌《从军行》其四看其诗歌的意境美／彭勇／／安徽文学（下半月），2009.06.113

王昌龄《出塞》诗的多元解读／宋淑华／／阅读与写作，2010.06.43～44

王翰

是旷达的豪饮之词还是悲伤的厌战之调——王翰《凉州词》双重反讽主题的细读批评／徐克瑜／／名作欣赏，2008.08.14～17

王翰“凉州词”解析中存在的问题／张书柏／／宜宾学院学报，2010.01.62～64

王之涣

《凉州词》抒情主人公的有限视点与首句异文问题／汪靖洋／／江苏大学学报（社会科学版），2009.04.60～64

"黄河远上"与"黄沙直上"的是非——兼谈李白《静夜思》的原始文本／杨琳／／古典文学知识，2010.06.55～61

李颀

盛唐气象里的中唐先声——李颀诗歌的转型意义／何泽棠／／广东工业大学学报（社会科学版），2009.03.61～65

李白

论李白乐府体现的生命觉醒意识／李云琦／／宜宾学院学报，2008.04.52～54

浅论李白乐府诗的艺术成就／冯霞／／林区教学，2008.11.29～30

论李白的乐府咏史诗／韦春喜／／北京工业大学学报（社会科学版），2009.01.67～72

从本事的掌握和运用看李白"古乐府之学"／向回／／中国诗歌研究（第六辑），2009.182～196

《乐府诗集》与李白乐府的经典确认／誉高槐廖宏昌／／北方论丛，2009.04.26～29

李白古体乐府的语言风格／彭小琴／／新闻爱好者，2010.07.130～132

杨维桢与铁崖古乐府——兼与李白古乐府比论／王辉斌／／河南教育学院学报（哲学社会科学版），2010.02.52～58

李白乐府曲辞的新变／吉文斌／／重庆三峡学院学报，2010.02.81～83

李白乐府诗副词论略／陈群／／绵阳师范学院学报，2010.07.13～17

《蜀道难》

李白《蜀道难》寓意考辩／陈定宏／／湖南科技学院学报，2008.07.24～25

试论李白《蜀道难》流传中的文本异同／冯婵／／西华师范大学学报（哲学社会科学版），2010.02.6～13

《行路难》

品李白《行路难（其一）》／张弢／／新疆职业大学学报，2010.

余篇

李白《秋浦歌》解读／何家荣／／池州学院学报，2008.06.68～71

李白《东海有勇妇》诗所记复仇事考实／胡梧挺／／洛阳师范学院学报，2008.06.73～75

李白乐府诗《独漉篇》思想内容再探／宋伟杰／／齐齐哈尔师范高等专科学校学报，2010.01.31～32

略论李白《笑歌行》、《悲歌行》／曲镌／／文史杂志，2010.01.63～64

杜甫

《前出塞》《后出塞》

跨越疆界——杜甫前后《出塞》所开启的创作视域／廖美玉／／乐府学（第五辑），2009.181～207

盛唐边塞之梦的破灭——杜甫《后出塞》意蕴解析／杨经华／／杜甫研究学刊，2010.01.16～19,26

《兵车行》

浅谈杜甫新题乐府题材创新特点——从《兵车行》说起／周蕊／／今日南国（理论创新版），2008.08.139～140

杜甫"行"诗之"变"的音乐涵蕴／杨晓霭／／聊城大学学报（社会科学版）2008.04.49～54

杜甫《兵车行》与白居易《新丰折臂翁》之比较／冯喜梅／／山西大同大学学报（社会科学版），2010.04.37～39

卢纶

盛唐边塞诗的余响——从卢纶《塞下曲》谈起／董定一／／安徽文学（下半月），2009.04.18

诗史互文关系索解——以《史记·卫将军骠骑列传》与卢纶《塞下曲》为例／田蔚／／文学评论，2009.06.55～58

张籍

《乐府诗集》中的"张王乐府"研究／王一兵／／学习与探索，2008.06.215～217

论张王乐府寓"变"于"复"的艺术追求／徐礼节／／合肥师范学

院学报，2008.02.8～13

张籍《节妇吟》的本事及异文／刘明华／／文献，2010.02.160～162

王建

王建《宫词》中所见唐代宫廷柘枝舞／贺忠／／舞蹈，2009.03

王建《宫词》中所见之唐代宫廷音乐／贺忠／／四川戏剧，2009.06.120～123

由王建《宫词》看唐代宫廷音乐之保密及传授／贺忠／／高等函授学报（哲学社会科学版），2009.06.34～35

元结

元结乐府的“比兴体制”及其对新乐府的意义——从《春陵行》及相关政论文谈起／邓芳／／乐府学（第五辑），2009.221～237

刘禹锡

道风俗而不俚，言情爱而不艳——论刘禹锡新题乐府诗对民俗风情题材的开掘／韦燕宁／／作家，2009.18.102～103

论刘禹锡的乐府诗／韦燕宁／／学理论，2009.12.163～167

刘禹锡乐府诗创作概貌考索／韦燕宁／／前沿，2010.22.177～179

白居易

白居易《新乐府》的“歌辞造型”——兼论其艺术性的评价问题／王立增／／三峡大学学报（人文社会科学版），2007.06.32～36

白居易新乐府诗中的真实性原则／沈正赋／／学语文，2007.05.38

《新乐府》之创作理念新说／梁海燕／／沈阳师范大学学报（社会科学版），2008.05.54～59

白居易《井底引银瓶》诗主旨新解——以《周易·井卦》为坐标／刘铭／／周易研究，2009.03.81～85

六十年来新乐府问题讨论述评／钟优民／／社会科学战线，2009.10.8～16

论白居易《新乐府》题材来源的多样性／陈秀芳／／聊城大学学报（社会科学版），2010.02.299～300

论白居易《新乐府》篇目的回环式结构模式／史春丹／／沈阳师范大学学报（社会科学版），2010.02.53～55

论元白对古乐府传统的颠覆／吴相洲//文学评论，2010.01.40～42

中唐乐府讽谕诗之价值评判与元白张王之优劣异同——从接受学角度对清人相关论述的一个梳理和检讨／尚永亮//北京大学学报（哲学社会科学版），2010.04.58～66

从《卖炭翁》谈“炭”“碳”之辨／郎锦华//语言文字周报，2010.05.19

白居易《新乐府》原型之考论／方向明//乐府学（第六辑），2010.250～258

李贺

李贺与汉魏六朝乐府／陈允吉//光明日报，2003.10.08

论李贺“神弦”诗对汉魏六朝《神弦歌》的继承与发展／王天觉//乐山师范学院学报，2008.10.22～25

李贺非古题乐府的数量和篇目／李淼//科教新报（教育科研），2009.07.148

李贺《将进酒》解析／过常宝//文史知识2009.06.27～30

孟郊

孟郊乐府诗论／喻学才//鄂州大学学报，2009.03.37～42

论孟郊旧题乐府诗的复与变／方向明//成人教育，2009.04.84～85

张祜

论张祜乐府诗的体式／马婧//乐府学（第六辑），2010.259～276

论张祜乐府诗的复与变／沈希安//乐府学（第六辑），2010.277～285

温庭筠

唯美的世界与绮怨的情怀——温庭筠艳体乐府诗论析／刘艳萍//古典文学知识，2009.04.57～65

独立作品及相关研究

唐代郊庙歌辞的政治功利思想分析／赵小华//淮阴师范学院学报（哲学社会科学版），2007.02.224～228，237

鼎祚齐天壤——唐代的郊庙歌辞与宫廷祭祀／靳欣／／寻根，2007.02.103～109

唐代郊庙歌辞语境下的祭礼分析／赵小华／／唐都学刊，2005.06.41～45

从卢照邻《乐府杂诗序》看高宗武后朝乐府诗创作及与唐诗发展的关系／张开／／社会科学辑刊，2008.02.194～197

唐代文人“行路难”考论／吴小永／／陕西广播电视大学学报，2008.03.42～44

浅谈戎昱乐府与绝句的艺术价值／刘艳云／／时代教育（教育教学版），2008.05.16

五首古题乐府正李益之冷情／卞地诗／／求索，2008.06.199～200,88

《水调》考／张璐／／乐府学（第四辑），2009.208～256

论唐代大曲《陆州》《凉州》／王颜玲／／乐府学（第四辑），2009.257～291

唐代乐工歌妓与诗歌传唱／王立增／／北方论丛，2009.02.18～21

浅论柳宗元《行路难三首》的寓言特征／何静翔／／昌吉学院学报，2010.05.48～50

唐大曲《六么》之始创年代考辨／王学仲／／文化学刊，2010.06.65～68

刘希夷《代悲白头翁》非乐府《白头吟》辨／韩宁／／内蒙古民族大学学报（社会科学版），2010.04.45～49

中晚唐教坊演化考／刘洁／／乐府学（第六辑），2010.120～132

论韩愈《琴操》／杜兴梅、杜运通／／乐府学（第六辑），2010.186～200

论张九龄的乐府诗／雷乔英／／乐府学（第六辑），2010.226～ 249

三、会议论文

唐宋乐府解题类典籍考辨／喻意志，2009年汉唐音乐史首届国际研讨会论文。

诗词兼融的典型个案——论温庭筠《新添声杨柳枝辞》／胡可先，北京大学中文系百周年系庆“中国古代诗学与诗歌史学术研讨会”论

文，2010年7月。

中唐乐府诗人尚俗思想之再思考／梁海燕，第二届乐府与歌诗国际学术研讨会论文，2009年8月。

李白乐府诗复变关系之再考察／雷乔英，第二届乐府与歌诗国际学术研讨会论文，2009年8月。

第二部分 硕博士论文目录

一、博士论文

李白乐辞述考／吉文斌著，黄珅指导，华东师范大学，2008。

《乐府杂录》研究／亓娟莉著，李浩指导，西北大学，2009。

中唐乐府诗研究／方向明著，吴相洲指导，首都师范大学，2009。

晚唐五代乐府诗研究／马婧著，吴相洲指导，首都师范大学，2010。

二、硕士论文

《水调》考／张璐著，吴相洲指导，首都师范大学，2008。

李白李贺乐府诗比较研究／于晓蛟著，刘润芳指导，中国海洋大学，2008。

《杨柳枝》研究／都昕蕾著，吴相洲指导，首都师范大学，2009。

王建乐府诗研究／王丽婷著，高建新指导，内蒙古大学，2010。

第三部分 著作目录

近代曲辞研究／袁绣柏、曾智安著，（北京）北京大学出版社，2009年8月。

新乐府辞研究／张煜，（北京）北京大学出版社，2009年8月。

唐代乐府制度与歌诗研究／左汉林，（北京）商务印书馆，2010年7月。

晚唐乐府诗研究／刘亮，（北京）中国社会出版社，2010年10月。

MAIN CONTENTS

《乐府学》稿约

本书是由教育部高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心主办的专门收录有关乐府学研究文章的学术丛书，暂拟每年出版一辑，以后视情况增加。诚邀海内外学人赐稿，举凡有关乐府研究的学术文章，不论长短，只要有所发现，有所创新，均欢迎惠赐。文稿一经采用，即付稿酬，并赠样书。

相关注意事项：

1.请在文章后附作者简介及联系方式；

2.注释一律采用脚注，格式按本书样式；

3.请将文稿用A4纸打印并附电子版寄给编辑部；

4.来稿请寄首都师范大学中国诗歌研究中心《乐府学》编辑部，邮编：100089，E—mail：yuefuxue@126.com，电话：(010)68903017，联系人：吴相洲。